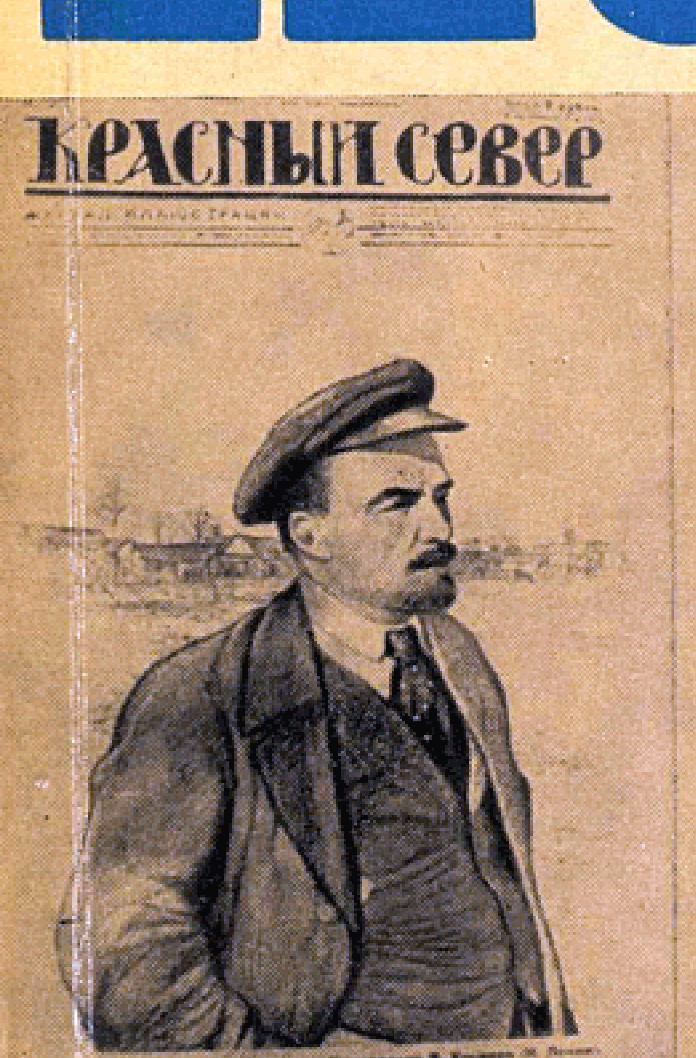
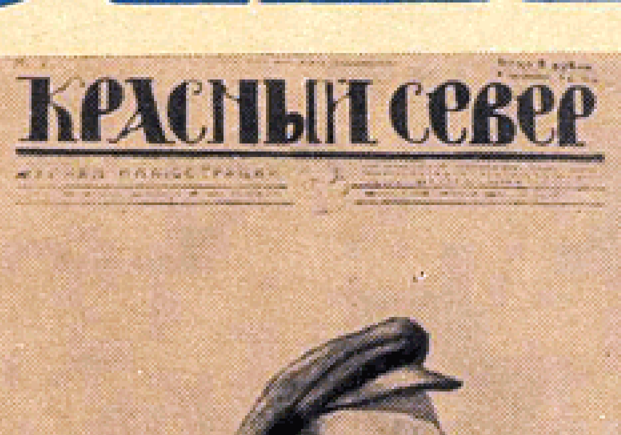
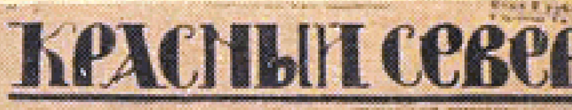
искусство КИНО

4. 69



















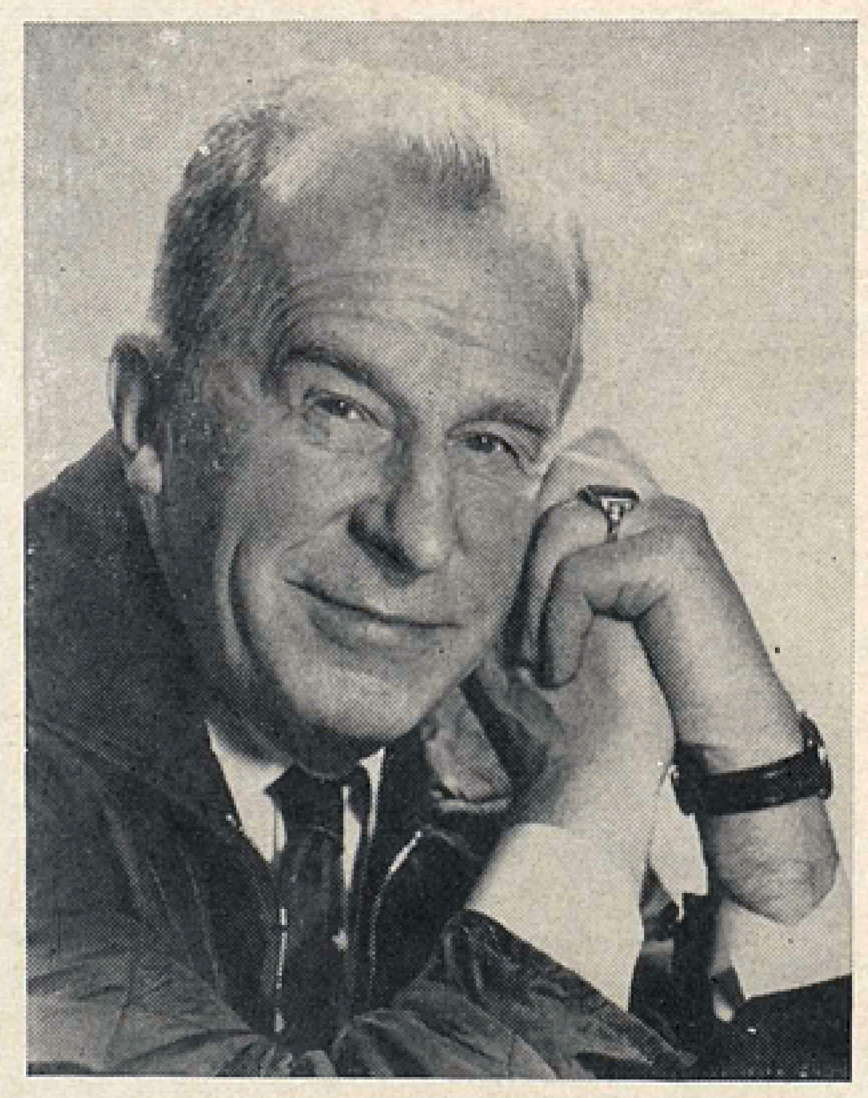
Поздравляем с 70-летием

Ольгу Андреевну Жизневу — заслуженную артистку РСФСР, лауреата Государственной премии,

Сергея Александровича Мартинсона — народного артиста РСФСР.

С этой знаменательной датой
мы поздравляем
и читателей нашего журнала,
всех зрителей,
для кого искусство
и талант
двух старейших наших мастеров
неизменно доставляют
эстетическое наслаждение,
вызывают сердечный отклик.





искусство
КИНО

Ежемесячный журнал

**Орган Комитета
по кинематографии
при Совете Министров СССР
и
Союза
кинематографистов СССР**

Журнал основан в 1931 году

Обложка **А. А. Семенова**

Художественный редактор
Л. И. Гориловская

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

искусство
КИНО

Iskusstvo kino

Cinema Art

Адрес редакции: Москва А-319, ул. Усиевича, 9. Тел. 151-02-72
А03302. Подписано к печати 17/III 1969 г.
Формат бумаги 70×90¹/₁₆. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 34 600 экз. Заказ 3110
Московская типография № 2 Главполиграфпрома
Комитета по печати при Совете Министров СССР.
Москва, проспект Мира, д. 105

Одна строка

В Центральном государственном архиве литературы и искусства СССР я нашел одну интересную запись выступления А. В. Луначарского, где затрагивается вопрос о развитии советской кинематографии и приводится, в частности, неизвестное высказывание В. И. Ленина о кино. И хотя эти слова занимают в тексте всего лишь строчку, они имеют для нас огромное значение, так как раскрывают еще одну сторону ленинского подхода к вопросам кино, которому Владимир Ильич отводил столь большое место в жизни общества. Вот они:

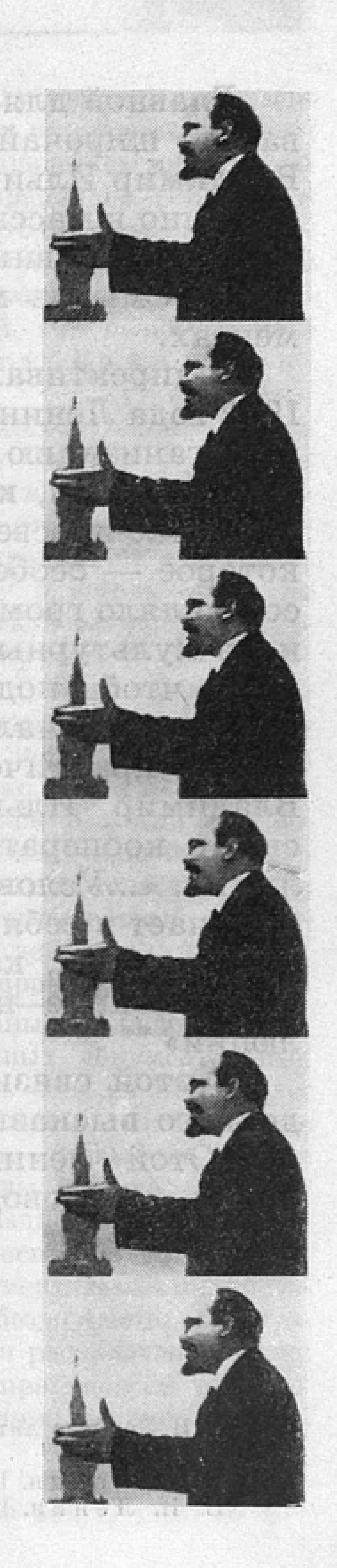
«...Кино в деревне не менее важно, чем книга» *.

Кино — не менее важно, чем книга! А ведь книга на протяжении многих лет была почти единственным источником света на селе. Но если вспомнить, что подавляющее большинство крестьянского населения России оставалось неграмотным, мы поймем всю глубину такого сравнения, такой оценки роли кино.

Ленинское замечание, с которым мы впервые знакомим читателей, дополняет и помогает глубже понять и известное высказывание В. И. Ленина:

«Из всех искусств для нас важнейшим является кино».

Почему же именно искусство кино было оценено столь высоко?



---

* ЦГАЛИ, ф. 279, оп. 1, ед. хр. 91, л. 27. Документ представляет собой стенографическую запись речи А. В. Луначарского по вопросам культуры, произнесенной, по-видимому, перед работниками печати в середине 20-х годов. Исследователям еще предстоит уточнить дату речи, ее место и другие подробности.

Главной для Ленина была массовость этого искусства, его широчайшее воздействие на население. Поэтому-то Владимир Ильич так заботился, чтобы «продвинуть здоровое кино в массы в городе, а еще более того в деревне» *.

Обратите внимание на слова **«еще более того в деревне»**.

Эту мысль мы находим и в других ленинских документах.

В директивах Киноотделу Наркомпроса от 17 января 1922 года Ленин указывал: «специально обратить внимание на организацию кинотеатров в деревнях» **.

Вспомним, какое огромное значение придавал Ленин политико-просветительной работе среди крестьянства, которое — особенно в первые годы Советской власти — составляло громадное большинство населения России. Поднять культурный уровень крестьян нужно было прежде всего, чтобы подвести их к кооперированию хозяйства, чтобы, как отмечал Ленин, «научить всякого мелкого крестьянина практически строить социализм». Вот почему Владимир Ильич неразрывно связывал осуществление своего кооперативного плана с победой культурной революции. «...Условие полного кооперирования, — писал он, — включает в себя такую культурность крестьянства (именно крестьянства, как громадной массы), что это полное кооперирование невозможно без целой культурной революции» ***.

В этой связи становится более ясным и смысл приведенного высказывания В. И. Ленина о роли кино в деревне. Этой ленинской мыслью наши кинематографисты должны руководствоваться и сегодня.

В. ГОРБУНОВ,
старший научный сотрудник Института марксизма-ленинизма при ЦК КПСС,
кандидат исторических наук

---

* В. И. Ленин о литературе и искусстве. М., «Художественная литература», 1967, стр. 685.

** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 44, стр. 361.

*** В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 45, стр. 376.

Научно-документальная Киноленининиана сегодня

К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина



Борис Яковлев

Всего лишь год отделяет нас от знаменательной даты века — ленинского столетия. Для советской кинематографии — это год новых творческих поисков и год подведения итогов.

Постановление Центрального Комитета партии обязывает кинематографистов обеспечить создание художественных и документальных фильмов, посвященных В. И. Ленину, и фильмов, отображающих торжество марксизма-ленинизма, широкий показ лучших художественных, документальных и научно-популярных фильмов о В. И. Ленине.

Художественные. Документальные. Научно-популярные... Эти заметки посвящены лишь двум составным частям триады, из которой и складывается современная Киноленининиана.

Напомним сразу, что к ее произведениям, естественно, предъявляются требования, которые обязательны для любого произведения искусства. Мы имеем в виду четкость и ясность партийной позиции, талантливость — то есть прежде всего самостоятельность, оригинальность образного мышления художника. Выразительность и правдивость. Публицистическую страстность. Живые связи со всем, что волнует или тревожит современного человека.

Однако от произведений историко-революционных жанров, как далее убедится читатель, весьма многообразных, зритель вправе потребовать и еще одного, на этот раз специфического качества.

Это — последовательный и всесторонний историзм. И не только в раскрытии направления и движущих сил исторического процесса. Без глубокого проникновения в духовную — нравственную — атмосферу исторической эпохи и характеры исторических лиц художник не может правильно решить избранную им творческую задачу. Верность исторической правде обязывает к точному воссозданию конкретно-исторических деталей. Вот почему в этих заметках об историко-революционных документальных фильмах немало места уделено анализу их историзма и документальности. Документальность — пусть не единственное, но главное требование к документальному фильму в широком смысле этого термина, охватывающего и научно-популярные картины.

В отличие от Д. Данина, превосходно показавшего «сколько искусства науке надо»*, я попытаюсь доказать, наоборот, «сколько науки искусству надо». Как важен высокий научно-исторический уровень нашей Киноленинианы! Ее исследовательский пафос и потенциал. Воспитательный коэффициент полезного действия.

Об одной диспропорции. За 1962—1968 годы на экраны вышло сорок историко-революционных документальных картин. Двадцать семь из них (более половины) посвящены дооктябрьским событиям. Девять — годам революции и гражданской войны. И лишь четыре ведут зрителя в двадцатые и тридцатые годы. Подобная диспропорция особенно неразумна в документальном кинематографе. Ведь по «обездоленным», так сказать, периодам он располагает неизмеримо большим, практически неисчерпаемым материалом уже не фото-, а кинохроники.

---

* См. «Искусство кино», 1968, № 1.

Не пришло ли время рассказать современному зрителю не только о дедах и прадедах, а и об отцах, строивших Днепрогэс и Магнитку. Сталинградский тракторный и Горьковский автомобильный. Показать самым убедительным языком, языком кинодокумента, как возникали новые города на Урале и в Сибири. В Средней Азии и на Дальнем Востоке. А разве не увлекателен кинорассказ о строительстве Московского метро или Большого Ферганского канала? О становлении советской авиационной промышленности? Истории освоения таких заводов, как 1-й Подшипниковый, «Фрезер», «Калибр»? Сколько и здесь событий. Судеб. Характеров. Индивидуальностей. Драматических конфликтов.

Советские кинематографисты еще не раз вернутся к истокам Октября. Годам ленинского подполья. Ссылки. Эмиграции. Но настало время последовательного художественного освоения и киноцелины конца двадцатых — тридцатых годов с их пафосом. Их романтикой. Их традициями, которые отнюдь не заслуживают забвения. Правдивое повествование об этих годах многое откроет современной молодежи, родившейся в сороковых и пятидесятых. И это был бы кинорассказ о ленинских заветах в действии.

Впрочем, далеко не все сказано документальным кинематографом и о Ленине в дни его жизни. Своих художников-первооткрывателей, а не бездумных иллюстраторов ждут ленинская «Искра» и Второй съезд партии. Ничего еще не рассказало документальное киноискусство о драматическом уходе Владимира Ильича во вторую эмиграцию. О краковско-поронинском и бернско-цюрихском периодах. О «Что делать?» или «Материализме и эмпириокритицизме». «Философских тетрадях» и «Тетрадях по империализму», этом обвинительном акте против милитаристов и колонизаторов начала века.

Не раскрыта еще на экране международная сила ленинизма. Влияние Ленина на зачинателей коммунистического движения в странах всех континентов. Почти совсем обойдены темы: Ленин и искусство, Ленин и наука, Ленин и молодежь.

Вскоре после 50-летия комсомола горько отмечать, что с экрана до сих пор еще не прозвучала речь Владимира Ильича на Третьем съезде Союзов молодежи.

Именно в этой речи Ленин говорил, что то поколение, которому в 1920 году было 15 лет, будет строить коммунистическое общество. Людям этого поколения сейчас уже за 60. Они и составили то первое поколение строителей коммунизма, на плечи которого легли нелегкие испытания. Разве не интересной стала бы, скажем, всесоюзная киноанкета делегатов III съезда. Тогда юных рабочих и крестьян, а сейчас — ученых. Писателей. Государственных и партийных работников.

Сошлюсь хотя бы на недавно опубликованные «Правдой» воспоминания делегата съезда А. Шувалова — ныне начальника управления Министерства финансов РСФСР. Другие его товарищи по калужской делегации теперь начальники строительств, врачи, инженеры. В судьбах таких людей зеркально отражаются и те — давние — и наши нынешние дни.

«Истинно-человеческое». Жанровая многогранность — в природе киноискусства. Однако в наши дни рождаются

«Кровавое воскресенье»



все новые и новые направления, совсем недавно еще неведомые ни документальному, ни научному кинематографу. В историко-революционных документальных фильмах бурно идет процесс художественного освоения лучших достижений игрового кино с его фильмами-биографиями. Фильмами-памфлетами. Даже — не убоимся этого вовсе не самого обидного слова в киноискусстве — фильмами-детективами.

Оставаясь докумсчтальными по своим изобразительным средствам, историко-революционные фильмы все глубже проникают в образ и характер героев. Они становятся все более драматичными. И, что особенно важно, более человечными. Менее официальными и протокольными.

Успех лучших фильмов нашей научно-документальной Киноленинианы — не только в таланте и мастерстве их авторов, но и в человечности — гуманистичности — замысла. Эмоциональности идейно-художественного решения темы.

Таковы, по нашему мнению, картины: «Рукописи Ленина», «Знамя партии», «Ленин. Последние страницы», «Три весны Ленина», «Через горы времени», «В поисках одного дня», «Кровавое воскресенье», «Вблизи России», «Канун Октября», «Во главе государства Советов», «В годы испытаний», «Страницы бессмертия», «Время, которое всегда с нами», «Подвиг»...

Теперь мы твердо знаем, воочию видим: и в историко-революционном документальном фильме герои могут любить и страдать. Размышлять и ошибаться. Шутить и горевать. Радоваться и грустить. Словом, жить, как живет человек, а не его схема, снова и снова доказывая, что в человеке — великом и малом — искусство призвано раскрывать, по словам Маркса, «истинно человеческое».

Вот это «очеловечивание» историко-революционной темы, раскрытие духовного богатства человека-коммуниста едва ли не самое важное в творческом процессе формирования и развития жанров современного научно-документального киноискусства.

Еще в 1964 году С. И. Юткевич заметил: «Не пора ли... разобраться более подробно в жанровом разнообразии документальных фильмов, дифференцировать их не ради того, чтобы разложить по привычным полочкам, а для того, чтобы точнее определить как достижения художников, так и генезис недостатков, всзникающих иногда вольно или невольно из-за неточности выбора средств, нечеткости поставленной задачи, а отсюда и жанровой скомканности».

Свою задачу я вижу в применении такого анализа лишь к историко-революционным научно-документальным фильмам со всей спецификой их материала и художественных средств, претворяющих их в произведения искусства.

Кинотрилогия о ленинской мысли. Первое место среди фильмов последних лет по праву занимает кинотрилогия Г. Фрадкина и Ф. Тяпкина. Именно

она новаторски доказала, что монополия киноальбомов (или в лучшем случае киновыставок) о Ленине кончилась. Показала, что документальное киноискусство может раскрыть главное в Ленине — динамику его политической научной мысли. Ее зарождение и формирование. Движение и развитие. Силу ее диалектики. Ее напряженный драматизм.

Авторы трилогии раскрывают, если можно так выразиться, интеллектуальность полных страсти ленинских эмоций и эмоциональность вечно живого и действенного ленинского интеллекта. В трилогии найдено и проверено немало художественных средств, присущих историко-революционному киноповествованию.

Закадровый «голос Ленина» как бы размышляет вслух во внутреннем монологе. Полифоничен диалог его современников и собеседников, будь то Крупская или Горький. Психологически наполнены — остродраматургичны! — пейзажи и интерьеры. Остроумно динамичное мультипликационное чтение рукописи. С его магической помощью оживают ленинские строки. Мысль, ее переходы и переливы, оттенки и акценты становятся зримыми, осязаемыми. А статичное факсимиле превращается в кинокадр, построенный по его законам.

Кинематографически претворяется фотоснимок. Камера панорамирует. Укрупняет характерные детали, особенно важные для художественного замысла фильма или эпизода. Наезды, отъезды, наплывы, чередование общих, средних и крупных планов сообщают фотокадрам динамику.

В «Рукописях Ленина» — первой ее части — авторы показали движение, разные стадии формирования ленинской мысли в дни первой русской революции. Фильм этот часто сравнивают с отличной лентой «Рукописи Пушкина», впервые — еще в 30-х годах — сделавшей процесс поэтического творчества достоянием киноискусства. Но между этими фильмами есть, по крайней мере, одно существенное различие.

В «Рукописях Пушкина» текст великолепно читал В. Яхонтов. Но то был дикторский текст о Пушкине, раскрывающий его работу над стихом литературоведчески, со стороны. В «Рукописях Ленина» зритель слышит за кадром голос самого Ленина. Он проникает таким образом в лабораторию ленинской мысли. Комментарий специалиста заменяется слышимым внутренним монологом героя.

Пусть это изменяет поэтику фильма лишь «чуть-чуть». Но перед нами то самое «чуть-чуть», с которого и начинается, как известно, искусство.

В «Знамени партии» ленинские рукописи противопоставляются первоначальным плехановским наметкам партийной программы. Они стали здесь зримой формой острого идейного спора. Когда на экране четкие ленинские формулировки замещают нервную и расплывчатую скоропись Плеханова, зритель присутствует при одном из самых острых конфликтов века: столкновении двух концепций рабочего движения. Голос Ленина не комментирует, а страстно оспаривает, отвергает недостаточно последовательно марксистские положения проекта Плеханова. Мысль политика словно материализуется. Обретает плоть и кровь в слове — рукописном и устном.

В. Б. Шкловский как-то сказал, что боязнь простых и доходчивых эффектов

в искусстве — пошлость. Авторы трилогии не убоялись такой простоты. Так, в одном из наиболее драматических эпизодов фильма портрет Аксельрода, отправившегося перед важным голосованием «прогуляться», уходит с экрана — вправо. Эмоционален монтаж различных портретов Плеханова. Подобно эйзенштейновским каменным львам, они оживают. Становится ясным, почему впечатлительная Вера Засулич «совсем запуталась», когда Плеханов, «скрестив на груди руки», грозно взглянул на нее, как глядит он и с экрана на зрителя.

Трилогию, отмеченную Государственной премией РСФСР, завершает фильм «Ленин. Последние страницы». Поучительны не только достижения, но и недостатки фильма. К ним мы относим прежде всего его обрамление, в котором профессиональные киноартисты (а порой, видимо, и статисты), да еще снятые в нарочитых ракурсах, велеречиво говорят, а скорее декламируют — о Ленине, его судьбе и его деле.

Подчеркнуто инверсионная торжественная стилистика и явная инсценировка чужды художественному методу фильма. Потому-то как произведение киноискусства начинается он вовсе не с этой сцены, а с грустных слов Крупской о том, что Ильич «не мог не сгореть. Безжалостно расточал он свое сердце. Напряженно работала его мысль».

И фильм показывает именно это трудовое, революционное напряжение ленинской мысли. Мысли политика, который уходит из жизни. Ясно сознает это и стремится сделать как можно больше для партии и народа.

Быть может, все же нуждаются в перебивке иным зрительным рядом идущие на протяжении примерно ста метров ленинские рукописи. При всей динамичности раскрытия их содержания и значения зритель невольно утомляется. Тем более что во второй части фильма другой ленинской рукописи будет отдано почти 50 метров. А в третьей — подряд! — еще около 70...

Напрасно авторы завершили фильм новым чередованием статистов, опять-таки инверсионно повторяющих под некое эхо, разумеется, правильные, но... не слишком свежие слова. И как ни старательны участники инсценировки, заключительная сцена фильма, подобно его увертюре, выглядит чужеродно.

Эта, если угодно, мелодекламация насильственно вторгается в реалистический диалог. И такое происходит в фильме, в котором речевые характеристики Ленина и Крупской артистически решили А. Консовский и В. Синельникова. В котором отлично, эмоционально, совсем по-новому оператор О. Самуцевич снял пейзажи и интерьеры Кремля и Горок. В котором, наконец, выразительной фотосимфонией переданы осуществленные ленинские планы индустриализации и электрификации нашей страны.

Конечно, недостатки фильма десятистепенны по сравнению с его достоинствами и прежде всего эмоциональностью и драматизмом. Но именно на столь чистом идейно-художественном фоне особенно заметны мельчайшие погрешности.

Видимо, инсценировки в научно-документальном фильме могут распространяться только на пейзаж, декорацию интерьера, натюрморт или, как мы увидим дальше, на выра-

зительную деталь. Вроде той капли, которая — томительно и тревожно — падает на экране в эпизоде болезни Владимира Ильича.

Кинотрилогия по праву стала общепризнанным эстетическим эталоном документальной Ленинианы, наглядно демонстрируя ее современные возможности. Эталоном не в смысле обязательного образца для подражания, чуждого искусству, а лишь известной мерой вещей в научно-документальной Киноленининиане. Вехой достигнутого ею идейно-художественного уровня.

Кинотриптих о Владимире Ильиче. Последовательное рассмотрение жанров Киноленининианы последних лет предварим фильмом наиболее своеобразным и оригинальным. Это созданный Л. Кристи кинотриптих о Владимире Ильиче — «Три весны Ленина».

«Весна надежды», «Весна наступления», «Весна победы»... Таковы разделы рассказа о Ленине в 1897, 1917 и 1918 годах.

Открывают картину весенние волжские просторы, выразительно снятые О. Арцеуловым. Они резко контрастируют с уже, правда, несколько традиционными аксессуарами Петербурга — хищными головами и когтями царских орлов. Мрачными стенами Петропавловской и Шлиссельбургской крепостей — зловещих казематов столицы. И снова возникает музыкально контрастная тема — Петербург белых ночей. Мраморных скульптур. Белых, почти прозрачных парусов — город юношеского чувства Ленина.

И вот «Весна надежды» становится «Весной наступления». На экране — многоголосая симфония революции. В ее бравурную тему вплетаются скорбные — реквиемные — ноты. Ленин на Волковом кладбище — у могилы матери. От реквиема Матери авторы фильма смело переходят к сарказму. Кинопортретам «вальяжной, откормленной публики» — министров-капиталистов Временного правительства. И среди них — преуспевающий присяжный поверенный, который уже возомнил себя «спасителем России». Даже иронический Плеханов — на этот раз без тени иронии! — позирует перед камерой с портретом Керенского...

В заключительной части фильма эпос сочетается с лиризмом. На экране — интерьеры квартир Ленина в Кремле, Симбирске, Горках. И в каждом интерьере сами вещи говорят о скромности Ильича, как не просто черте характера или привычке, а осознанном принципе. Стиле жизни, где не было и не могло быть места роскоши. Хорошо сказал об этой ленинской черте в очерке «Ленин в Париже» Э. Казакевич: «Скромность Ленина вошла в поговорку, однако беспрестанные назойливые разговоры о ней кажутся мне иногда чем-то неприличным или, во всяком случае, неумным. Умиляться тому, что вождь рабочих и крестьян не живет и, более того, не испытывает потребности жить в роскоши,— умиляться этому могут только мещане, которые, будь у них возможность, показали бы, как может «устроиться» мещанин, при этом не переставая клясться именем рабочего класса».

Точно то же говорит о Ленине зрителю своим языком и фильм Л. Кристи. Порой режиссер достигает истинно поэтической емкости. Ведь лишь в шестой-седьмой частях фильма зритель видит Ленина в Кремле и Горках. За работой и во время отдыха. Ленина —



публициста и оратора. Главу правительства и партии.

Простим постановщику вполне допустимый в искусстве анахронизм. Совсем по-весеннему светит осеннее — октябрьское— солнце во дворе Кремля. Встретившись в начале фильма с Лениным — человеком весны, зритель расстается с Владимиром Ильичем как веснопоклонником, любившим ее несмотря ни на что...

Мы еще вернемся к дикторскому тексту фильма. Он составляет особую тему для анализа. Сейчас же хочется пожелать режиссеру лишь большей сжатости. Поэтичность и музыкальность фильма выиграли бы от сокращений длиннот и случайных боковых отходов от темы. В литературе поэт добивается этого в новой редакции. Быть может, такую возможность следует — хотя бы в виде исключения — предоставить и поэту в кинематографе, подготовив к 100-летию В. И. Ленина новую редакцию фильма, избавив его заодно и от досадных неточностей. Таково, к примеру, традиционное отождествление фотографии, снятой 17 апреля на заседании солдатской секции Петроградского Совета, с датой доклада Владимира Ильича об Апрельских тезисах. Прочитанный, как известно, за две недели до 17 апреля, этот доклад отнюдь не предназначался лишь для исключительно солдатской аудитории, запечатленной на снимке...

Плодотворные поиски. К числу творческих удач Кинолениннианы хочется отнести и новый фильм молодых вильнюсских документалистов — сценариста В. Микулича и режиссера Р. Шилиниса.

Фильм «В поисках одного дня» рассказывает об одном-единственном дне ленинского революционного пути — его конспиративном приезде в Вильну осенью 1895 года по дороге из Берлина в Петербург.

Перед нами на этот раз не только новое, но и новаторское, подлинно кинематографическое исследование. Да, исследование! Ведь авторы фильма, обратившись к обойденным (или незамеченным) историками документальным и мемуарным свидетельствам, восстановили — во всеоружии средств своего искусства — историю этого ленинского дня.

До сих пор в «Датах жизни и деятельности В. И. Ленина» данного исторического периода фигурировала лишь ссылка на отрезок времени «между 7 и 29 сентября». Фильм точно датирует приезд Ленина в Вильну 7 сентября.

Как же рассказывают об этом авторы?

Весь огромный широкий экран заполняет зловещее слово «ДЕЛО» с обложки папки документов жандармской слежки за «Владимиром Ильиным Ульяновым». Оно словно напоминает о Сухово-Кобылине и его ненависти к царским бюрократам. Столь же укрупненно воспроизводится грозная полицейская пометка: «с е к р е т н о». Витиеватое готическое «Deutsches Reich» на почтовой марке ленинской открытки, адресованной матери. Смазные сапожищи нескончаемой шеренги жандармов и сыщиков. Или пикоподобные хо-

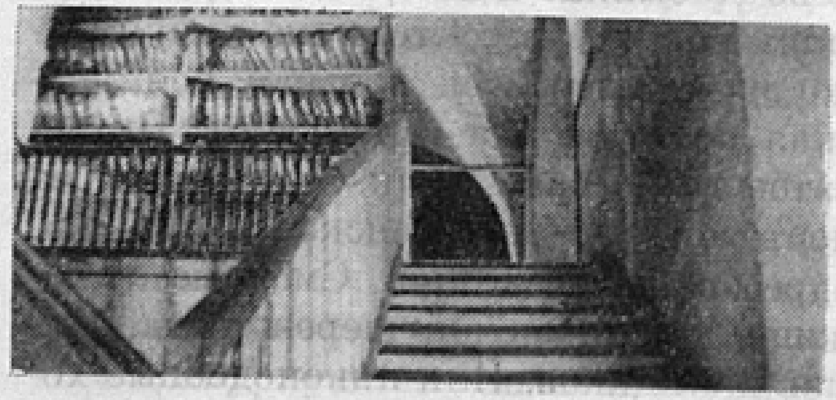
леные усы виленского генерал-губернатора той поры.

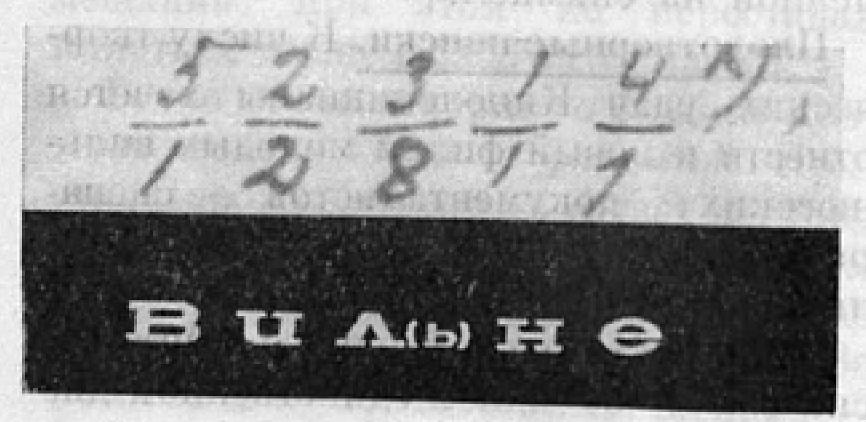
Выразительно сняли вильнюсские кинематографисты Республиканский архив, в тысячах «единиц хранения» которого они ищут — и находят! — ответы на немаловажные вопросы, которые они ставят перед собой и зрителем: побывал ли Ленин в Вильне? Когда? Зачем? У кого? Где?

И вот камера листает изданные в 1921 году в Нью-Йорке мемуары Розенбаума — забытого участника революционного движения тех лет. Мы узнаем, что с его помощью Владимир Ильич переправил через русско-германскую границу нелегальную литературу, а сам — с мимеографом в чемоданчике с двойным дном — приехал в Вильну на конспиративную квартиру зубного врача Матильды Средницкой — жены делегата Первого съезда РСДРП Крамера. Авторы фильма нашли и портрет Средницкой. И сохранившийся по сей день дом, в котором берегли книги Ленина. И полицейские документы о слежке за этой мужественной женщиной. Мученически закончила она свой век — уже на девятом десятке! — в Освенциме, куда ее бросили

«В поисках одного дня»







гитлеровцы после захвата Вильнюса в 1941 году. Гипотетически воссоздает фильм и портреты возможных собеседников Ленина — тогдашних лидеров виленского социал-демократического подполья.

Выразительна в фильме и музыка, написанная композитором А. Апанавичюсом. Тонко, без какого бы то ни было натуралистического подражательства передает она ритмы напыщенного гогенцоллерновского Берлина, где 25-летний Ленин занимается в Королевской библиотеке, а вечерами, по его собственному выражению, «шляется» обыкновенно «по разным местам, изучая берлинские нравы и прислушиваясь к немецкой речи». Композитор находит свои средства музыкальной выразительности и для курьерского поезда, на котором Ленин едет в Вильну из Вержболова. И для извозчичьей пролетки, неторопливо плетущейся по булыжным мостовым Вильны. И для завершающей фильм панорамы сегодняшнего Вильнюса с его светлыми современными высотными зданиями.

Столь же музыкален и мастерский монтаж фильма. И его скуповатый, немногоречивый дикторский текст. И пусть не всегда технически безупречная, но оригинальная и смелая работа оператора И. Абаронаса.

Историко-биографический киноочерк.

Кинобиография, точнее, историко-биографический киноочерк, — таков жанр фильма «Подвиг», поставленного Л. Махначем по сценарию С. Зенина и А. Новогрудского.

Фильм, посвященный ближайшему соратнику Ленина — Феликсу Дзержинскому, отличает, я бы сказал, скульптурная документальность — так четок и выразителен почти каждый кадр. Один из первых — поистине уникален. Режиссер обнаружил кадры, снятые на Дворцовой площади Петрограда в первые дни после Октябрьской ночи. На экране — еще не разобранные поленницы, за которыми тщетно пытались укрыться защитники Зимнего. На стене дворца совсем свежие следы красногвардейских пуль.

Драгоценны и другие кадры, снятые в послеоктябрьском Питере. И вот Смольный. Там герои восстания и тот, о ком расскажет фильм — Дзержинский... На экране — царская тюрьма, ее ворота. Стены. Камеры. Карцеры. А за кадром звучат строки тюремных дневников и писем Дзержинского. Резко контрастируют они мрачности зрительного ряда.

— Аскетизм, который выпал на мою долю, мне совершенно чужд. Я так хотел бы познать красоту в природе, в людях, в их творениях, потому что красота и добро — это две родные сестры.

Кадры хроники сменяются документами. Оказывается, и следственные дела можно прочесть на экране так, что они захватят зрителя, как революционный детектив. Таково, скажем, дело Поля Дьюкса, резидента «Интеллидженс сервис». Он ловко гримируется и переодевается, выступая под именем то «Павла Павловича». То «Сергея Иваныча». То «Сергея Михалыча». То «Карпа Петровича». Но за всеми этими личинами, что поочередно возникают на экране,— обезвреженный чекистами опытный английский диверсант. Эдакий петроградский Лоуренс тех лет. Полноправно вступает в картину и лирическая тема. По настоянию Ленина Дзержинский тайно едет в Швейцарию. Там жена и сын Ясик. Он родился в



тюрьме и еще никогда не видел отца. Эта лирическая новелла умножает глубокую человечность фильма. Она психологически готовит зрителя к, пожалуй, наиболее драматическим по их внутреннему напряжению и строжайше документальным кадрам.

Дзержинский выступает против бессмысленной жестокости, беззаконий и произвола. Оправдать их не могла даже самая яростная борьба с врагами революции. И снова звучат на экране в неторопливой панораме по рукописи слова Дзержинского о добре и зле. На этот раз о добре и правде.

— Вторжение вооруженных людей на частную квартиру и лишение свободы повинных людей — есть зло, к которому и в настоящее время необходимо еще прибегать, чтобы восторжествовало добро и правда. Но всегда нужно помнить, что это зло...

Ленинские тезисы и заметки о работе ВЧК. О расстреле за клеветнические доносы. Постановление ВЧК об одном из злостных провокаторов, опорочившем множество честных граждан... Все это составляет кинодокументальную основу заветов Дзержинского чекистам. И все, что утверждает идейно-художественная логика фильма, обобщают заключающие его слова героя:

— Я люблю жизнь в ее вечном движении, и в сердце моем живет песня. Я хотел бы быть поэтом, чтобы пропеть великий гимн побеждающей жизни.

Документальное киноискусство — надежный свидетель и точный летописец вечного движения жизни. Оно не может, да и не должно всегда становиться песней. Но многие темы и образы подсказывают художнику именно поэтические решения. Таким гимном рыцарю революции и стал «Подвиг» — фильм о большевике, которого так ценил и любил Ленин.

«О времени и о себе». Какой далеко еще не исчерпанной эмоциональной выразительностью обладают скупые художественные средства кинодокумента, показывает посвященный жизненному и революционному пути А. Коллонтай фильм «Время, которое всегда с нами», поставленный С. Арановичем по сценарию Б. Добродеева.

Перед нами и в данном случае биографический киноочерк о еще одном соратнике Ленина. Фильм решен как лирический киномонолог героини. Доверительно рассказывает она зрителю «о времени и о себе».

«Машина времени», которая вот уже почти семь десятилетий в распоряжении кинематографа, переносит зрителя

на Красную площадь осени 1922 года. Идет военный парад в честь пятой годовщины Октября.

И за этими кадрами революционной юности государства тихий женский голос неторопливо рассказывает, как начинали тогда свою нелегкую работу первые советские дипломаты:

— Я получила назначение в Норвегию. К этой стране, немного суровой, задумчивой, я испытывала особые чувства — ведь здесь я провела перед революцией трудные годы эмиграции.

Монолог героини далек от какой бы то ни было официальности. Коллонтай вспоминает:

— В газетах ругали меня — писали, что я груба, вульгарна, днем и ночью пью водку... В общем, в оскорблениях недостатка не было...

И зритель видит в портрете героини фильма ум. Высокую и многостороннюю культуру. Духовное благородство и обаяние... Этот зрительный образ отвечает инсинуаторам куда сильнее и убедительнее слов. Пусть даже самых красноречивых и гневных. В Осло приходит «Аврора». Коллонтай снова — как в дни Октября — выступает перед балтфлотцами. На экране кадры уже не 1922-го, а 1917 года. Красный Питер. И в нем А. Коллонтай — народный комиссар государственного призрения.

За вселение инвалидов войны в Александро-Невскую Лавру православная церковь предает наркома анафеме — на равных правах со Степаном Разиным и Львом Толстым.

— Бедные мои родители, если бы они знали, что станет с их Шурой! — полушутливо, полугрустно восклицает героиня. — Правда, папа и сам слыл «вольнодумцем». Но мама...

«Машина времени» в новой, еще более глубокой ретроспекции переносит зрителя из октябрьских дней в прошлое столетие. На экране — групповая семейная фотография. Камера вглядывается в старый любительский снимок. Выхватывает и укрупняет его детали. А полифонический диалог воссоздает жанровую сцену, заражая зрителя ощущением чуть ли не синхронной реальности происходящего.

— Прошу рассаживаться, прошу рассаживаться, господа,— приглашает провинциальный фотограф. — Ближе, ближе, еще, еще ближе. Вот так, ваше высокопревосходительство. Пожалуйста, в центр. Да, да, вместе с супругой. И дети...

Словно в видоискатель фотоаппарата, мы видим портреты отца и матери героини.

— А где же Шура? Опять спряталась! — раздается голос матери.

— Шура! Шурочка! — звенят детские голоса.

И мы находим девочку, притаившуюся где-то в уголке окна мезонина.

«Внимание, господа! Снимаю...»— командует фотограф, и одновременно с традиционным словечком «готово»

«Время, которое всегда с нами»



перед нами снова вся фотография в целом — большая группа на крыльце барского дома. А за калейдоскопом фотопортретов юной, неотразимо прелестной Коллонтай резким, как удар электрическим током, контрастом в распахнувшуюся на экране дверь бесконечной чередой идут ее новые питомцы — беспризорные дети двадцатых годов. Их осиротили война. Голод. Разруха...

И одновременно с этой трагической темой авторы фильма (едва ли не единственные во всей современной уже не только Киноленининиане, а, если можно так выразиться, «Кинооктябриане»!) не убоялись шутки.

Идут традиционные, сугубо протокольные кинокадры. Коллонтай вручает королю Швеции верительные грамоты посла. Она садится в древнюю дворцовую карету. Начинается церемония и впрямь «срежиссированная столетиями». И вдруг за стоп-кадром протокольных киносъемок слышится совсем не официальный внутренний монолог.

— Интересно, догадается кто-нибудь, что на моих плечах?..— размышляет Коллонтай.— Проездом через Берлин я купила дешевую кошачью шубу. На другую у меня не хватило пороху... Впрочем, на следующий день газеты писали, что я была одета в драгоценные «шеншелля»...

А в другой части фильма, где мы видим Коллонтай среди сотрудниц женского отдела ЦК, закадровый голос героини вспоминает, что ее тогда «в шутку и прозвали «Центробабой»...

Кстати, говорит это Коллонтай на пресс-конференции, от которой остался лишь один фотокадр. Но он динамично прочитан оператором А. Ксенофонтовым. Средние и крупные планы сохранившейся фотографии перебивает кинохроника событий, о которых рассказывает Коллонтай. И зрителю кажется, что перед ним не фотографии, а синхронная съемка кинохроникера.

В ходе этой пресс-конференции в фильм вступает ленинская тема. Шведская журналистка спрашивает Коллонтай, что больше всего ее поражало в Ленине.

— Мне всегда казалось,— отвечает она,— что он умеет силой своего необычайного мышления видеть то, что недоступно всем нам... Я поняла тогда его моральное и духовное бесстрашие...

Не портрет Ленина возникает во время этого рассказа на экране, а грозовое небо — небо исторических бурь и невзгод.

Мчатся грозовые облака, и Коллонтай вспоминает о самых трудных днях своей жизни. Ленин тогда, по ее выражению, был не только опорой, но и судьей.

— В 1921 году, когда я выступала с «рабочей оппозицией», Владимир Ильич подошел ко мне. «Понимаете, что вы наделали?— сказал он.—Ведь это призыв к расколу. Это платформа новой партии. И в такой момент. Лучше поезжайте поглядеть, что мы делаем, как мы разворачиваемся в Кашире, и все ваши сомнения отпадут». Какая прозорливость была у этого человека, какая воля отстаивать свои убеждения...

Ленин, подобно тому как это происходит по драматургическому замыслу М. Шатрова в его «Большевиках», не появляется на экране. Однако его образ воссоздается — пусть лишь в немногих штрихах — через восприятие современника. В данном случае со-

ратника, к числу которых не один год по праву принадлежала Коллонтай. Успех посвященного ей фильма — это опять-таки успех человечности. Драматизма. Эмоциональной широты. Всего, что в сочетании с талантом и мастерством делает искусство искусством.

«Сколько науки искусству надо?»

Как фильм-монолог, но уже не исторического лица, а нашего современника решили фильм «Петербургские годы» ленинградские кинематографисты В. Самойлов и С. Бартенев. Зритель почти исключительно слышит монолог экскурсовода по квартире-музею Ленина в Казачьем переулке.

Впрочем, молодой актер весьма счастливой наружности почему-то даже не назван на экране в отличие от редактора В. Демина, прошедшего мимо весьма существенных недостатков картины.

Ведь ее постановщики невольно изменяют профессиональному долгу кинодокументалиста. Так, во второй части, гласит монтажная запись, «ленинским почерком выписываются слова, которые читаются в дикторском тексте». Но ведь это «слова» из первого выпуска книги о «друзьях народа», рукопись которой не сохранилась.

Какие бы то ни было имитации ленинских рукописей, на самом деле отсутствующих, недопустимы, сколь бы ни были искусны мультипликаторы, которых в данном случае превращают в имитаторов. Сошлюсь — для наглядного примера — на самую злополучную имитацию ленинской рукописи за всю историю советского научно-документального кинематографа.

То было почти четверть века назад в полнометражном фильме об Урале, в одном из кадров которого на весь экран ложились якобы написанные рукой Владимира Ильича строки о том, что вся Россия «носила на груди кресты из уральской меди... пекла блины на уральских сковородках, бренчала уральскими пятаками в кармане». И под этими, как нетрудно убедиться, совсем неленинскими по их духу словами недрогнувшая рука мультипликатора вывела подпись: «Н. Ленин».

Таким образом, еще за два десятилетия до «Рукописей Ленина» они мультиплицировались на экране. Но в данном случае мнимый автограф этот поражал по крайней мере пятью особенностями.

Во-первых, он был заимствован из книги «Развитие капитализма в России», рукопись которой, как то произошло и с памфлетом о «друзьях народа», не сохранилась. Во-вторых, факсимиле было крайне небрежно начертано почерком, совсем не похожим на тонкий и изящный ленинский. В-третьих, отрывок, который я привел, был таинственнейшим образом написан по новой орфографии. В-четвертых, он был подписан литературным псевдонимом Владимира Ильича, в то время им еще не принятым. В-пятых, имитированная мультипликатором ленинская цитата была прямо противоположна подлинным высказываниям автора «Развития капитализма...» На самом деле Владимир Ильич заметил: «Господство Урала было равносильно господству подневольного труда, технической отсталости и застоя...»

Эту оценку старого — демидовского — Урала Ленин сопроводил таким подстрочным примечанием:

«Само собой разумеется, что уральские горнопромышленники изображают дело несколько иначе. Вот как красно-

речиво плакались они на прошлогодних съездах: «Исторические заслуги Урала всем известны. В течение двухсот лет вся Россия... носила на груди кресты из уральской меди... пекла блины — на уральских сковородках, бренчала уральскими пятаками в кармане... Урал... щедро(?) расточал свои природные богатства, не гоняясь за модой, не увлекаясь фабрикацией рельсов... И за эту его вековую службу он был в один прекрасный день забыт и заброшен».

Ленин ссылается на малопочтенный печатный источник приведенных им ламентаций — казенный «Вестник» царского министерства финансов — и саркастически заключает: «В самом деле, какое пренебрежение к «освященным веками» устоям! Виною тут все этот злокозненный капитализм... То ли бы дело жить по-старине, «не увлекаться фабрикацией рельсов» и печь себе блины на уральских сковородках!»

Итак, имитированный мультипликатором текст действительно содержится в ленинской книге. Но в каком контексте! То, что постановщики здесь выдали за ленинскую рукопись, составляет на самом деле предмет остроиронической ленинской критики. Владимир Ильич издевается над стенаниями ветхозаветных уральских горнозаводчиков. А постановщики фильма отождествляют насмешки над буржуйскими ораторами с оценкой исторических заслуг Урала...

Авторы фильма «Петербургские годы», имитируя отсутствующую в природе ленинскую рукопись, зримо изображают ленинский творческий процесс по образу и подобию печально знаменитых кадров «Поэта и царя», где Пушкин, присаживаясь на минутку к столу, мигом, без единой помарки писал стихи: «Я памятник себе воздвиг нерукотворный...» Стихи, которые на самом деле родились в огромном поэтическом труде. Как дают понять авторы фильма, Ленин только что, словно играючи, закончил книгу о «друзьях народа». По этому немаловажному поводу Владимиру Ильичу приписываются такие признания, вторгающиеся в монолог экскурсовода:

— Устал... Теперь возможно быстрее печатать и распространить... Письмо домой. Завтра же. Как они там? Здоровы ли? И Маняшу просить о книгах, у мамы денег немного. Видимое дело, нерасчетливо живу: на одну конку в месяц рубль тридцать копеек истратил.

В монтажной записи фильма вслед за этим монологом идет пометка: «Конец голоса В. И. Ленина». Перед нами в данном случае, пожалуй, скорее конец научно-исторического документализма. Ведь книгу о «друзьях народа» Ленин заканчивает летом 1894 года, а приведенное, точнее, небрежно переложенное, письмо пишется почти за год до этого — осенью 1893-го. И возможно ли, чтобы Ленин просил «о книгах» 15-летнюю девочку, гимназистку Маняшу, у которой вообще не было никаких своих денег, какими она могла бы финансировать книжные покупки старшего брата. И откуда это небрежное, как бы случайное упоминание мимоходом о всегда так волновавшем Владимира Ильича здоровье матери?

Авторы фильма произвольно компануют, точнее контаминируют факты и документы различных периодов жизни Ленина. И никакие «ПНР на лампу

и окно» и даже «ПНР на стол и зажженную лампу» не увеличат художественную достоверность этого неправдоподобия. Зарубежный теоретик кино Джей Лейда пишет в книге «Из фильмов — фильмы», посвященной памяти выдающегося советского режиссера-документалиста Эсфири Шуб: «Каких-нибудь два-три метра инсценировки в чисто документальной картине могут пошатнуть веру зрителя ко всему фильму. Зритель хочет видеть подлинное событие... Фрагменты недокументального материала... в серьезных фильмах историко-документального жанра не оправдывали себя. Небольшой эффект, достигнутый с их помощью, не мог возместить утраты доверия даже небольшой части зрителей».

Опасаюсь, что фильм «Петербургские годы» в этом смысле не породит доверия в зрительном зале.

Было бы вполне своевременно, пожалуй, чтобы предотвратить подобные нарушения правил художественного движения, водрузить у соответствующих перекрестков творческого процесса надлежащие «кирпичи» на поворотах. И пусть они строго-настрого запрещают такие «заезды», которые противоречат самому смыслу кинодокументализма...

Несмотря на весьма существенные погрешности, а подчас и «запрещенные приемы», авторы фильма «Петербургские годы» стремились найти новую выразительную форму киноповествования о молодом Ленине. Подобного оправдания нет у фильма «Владимир Ульянов», поставленного Б. Волковичем по сценарию Л. Горина в 1965 году на той же студии «Леннаучфильм». Беглой скороговоркой рассказывает картина о Ленине — гимназисте и Ленине — студенте. Ленине в Симбирске. Казани. Кокушкине. Самаре. Нижнем Новгороде. Петербурге. И рассказывает с немалыми отступлениями от исторической истины и психологической правды. Так, трудно принять характеристику шестнадцатилетнего Володи Ульянова, как... «бесшабашного... мальчика». Она столь же несправедлива, как прямо противоположная ей характеристика, уже не кинематографическая, а поэтическая. В поэме П. Бровки «Всегда с Лениным»:

Когда-то в Симбирске
задумчивый мальчик играл.

Но ведь Володя Ульянов — в отличие от своего старшего брата — был не «задумчивым мальчиком», а неугомонным непоседой. Никогда тем не менее не впадал он в «бесшабашность», чуждую всему нравственному укладу семьи Ульяновых. Ведь, по Далю, бесшабашный — это «вздорный, сварливый, буйный, всем надоедающий»...

Давно уже признана недостоверной и версия А. Белякова о мнимом диспуте Владимира Ульянова с «пророком» народничества Николаем Михайловским. Как установлено исследователями биографий и Ленина и Михайловского, последний не был в Самаре в дни пребывания там юного Ленина и, к сожалению, не мог поэтому, потерпев полное поражение в теоретическом споре с ним, сказать, как гласит дикторский текст фильма:

— М-да-а-а. Ульянов — личность незаурядная. И народничеству с ним придется встретиться не раз...

Право же, незаурядность ленинской личности и в юности совсем не нуждается в столь апокрифических свидетельствах.

Следует избегать и нежелательного повторения композиционных приемов, переходящих из фильма в фильм. «Владимир Ульянов» начинается и завершается одной и той же несколько манерной фразой:

— К одним она приходит раньше, к другим — позже... Пора, когда человек выбирает свой путь в жизни. Эту пору мы называем юностью...

Но ведь еще в 1961 году кольцеобразно обрамлялся и фильм «Знамя партии», начинаясь и кончаясь воспроизведением текста новой Программы КПСС. В зачине и концовке фильма говорилось, что в эти дни «наша первая мысль о Ленине».

Позднее и Самуил Бубрик начал и закончил фильм «Через горы времени» одним и тем же фотокадром и дикторским текстом. Семирамида Пумпянская открыла и завершила фильм «В годы испытаний» ленинским высказыванием о трудности и сложности революционной науки. Так, как уже отмечалось, вторично поступили и авторы кинотрилогии с их обрамлением «Последних страниц» однотипными сценами у Мавзолея...

Не пришло ли время поискать иные композиционные приемы для зачина и концовки историко-революционного фильма? Как, разумеется, и для других его сюжетных узлов...

Но об этих — подчас весьма плодотворных — творческих поисках, а следовательно, и находках, да и потерях мы расскажем в других заметках о нашей документальной Киноленининиане, созданной за последнее десятилетие.

К Ленинскому юбилею

«Подготовка к 100-летию со дня рождения В. И. Ленина и задачи советской кинематографии» — такой была повестка дня VI пленума правления Союза кинематографистов СССР, на котором с докладом выступил первый секретарь правления Л. Кулиджанов.

В прениях, развернувшихся по докладу, выступавшие отметили принципиальные успехи, достигнутые в создании художественного образа великого пролетарского вождя, в разработке ленинской темы. Вместе с тем во многих выступлениях прозвучала тревога по поводу того, что немалое число картин, затрагивающих столь важную и дорогую нам тему, не поднимается выше среднего уровня, не выходит за рамки унылой информационности, ограничивается иллюстративностью. Нельзя фильмы о деятельности Ленина, о ленинском учении делать без вдохновения!

Речь также шла и о том, чтобы продуманно отнестись к прокату ленинских фильмов, к методам их пропаганды.

Большое внимание пленум уделил вопросам создания кинопроизведений о современности. Участники пленума не только получили подробную информацию о работе центральных и республиканских студий в этой области, но и обсудили ряд проблем, связанных с воплощением на экране образа современника. В принятой резолюции кинематографисты подчеркнули, что создание новых значительных кинопроизведений, посвященных В. И. Ленину, и фильмов, отображающих торжество идей марксизма-ленинизма,— почетный долг работников кино.

На пленуме выступили А. Абдулаев, И. Вайсфельд, С. Герасимов, И. Головань, Г. Иванов, С. Иванов, Г. Капралов, Ю. Карасик, Ю. Каюров, И. Кокорева, О. Нестерович, Б. Павленок, М. Ромм, Г. Рошаль, Ш. Саларидзе, В. Сурин, А. Филиппов, Г. Фрадкин.

С речью на пленуме выступил председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. Романов.

В работе пленума приняли участие заведующий отделом культуры ЦК КПСС В. Шауро, секретарь МГК КПСС А. Шапошникова.

Вопросы теории

Символы на экране

Ю. Богомолов

«Но законы кинематографической перспективы таковы, что таракан, снятый крупным планом, с экрана кажется во сто раз страшнее, чем сотня слонов — общим планом».

С. Эйзенштейн

Запомнился один случай из пожарной практики. Не масштабами пожара. С ним справились быстро. А долго искали его причину. Пока не обратили внимание на стеклянную банку с водой, стоящую на подоконнике, которая и сыграла роль своеобразной линзы. Она сосредоточила энное количество солнечной энергии в одной точке — так случилось стихийное бедствие.

Способность в одном предмете или явлении фокусировать характерные черты и признаки широко распространенных явлений, тенденций, способность к острому концентрированному выражению мыслей и чувств в искусстве мы называем символической образностью.

Символы, как и герои, бывают положительными и отрицательными. Могут быть удачными и неудачными. Но не об этом речь в данных заметках.

Сфокусированная солнечная энергия, которая нечаянно стала причиной пожара, весьма удачно служит людям в области космических исследований. Пример — солнечные батареи, применяемые на космических кораблях.

Символы могут согревать, а могут и обжечь. Символ, как луч прожектора, может осветить путь далеко вперед, а бывает, что ослепляет. Стало быть, речь об источниках символической энергии и о конкретных реальных возможностях ее применения. О точках и сферах приложения этой энергии.

Огромную стеклянную банку довелось видеть и на экране. Например, в фильме

«Коллеги» А. Сахарова. Помнится там такая сцена: в складском помещении с низким потолком и широкими стеллажами в два яруса стояли аккуратно выровненные, вместительные банки с прозрачной жидкостью (глицерин или спирт?). Герои ходили между стеллажами и что-то обсуждали, а камера тем временем разглядывала заведующего складом сквозь банки — своего рода линзы, как бы невольные и нечаянные. Завскладом и без этих оптических ухищрений казался человеком малоприятным — одутловатое лицо, тяжелые увесистые руки, а тут и вовсе выглядел страшнее сотни слонов. Это авторы фильма решили, что их герой символизирует все нечестное и нечистое на земле.

Та кажущаяся, иллюзорная легкость, с которой можно обобщать факты, предметы, общественные явления, человеческие типы и характеры, привлекает на сторону символического кинематографа все новых и новых сторонников.

Известно, что посредственные стихи пишутся охотнее и быстрее, чем проза. В свое время Гёте объяснил это обстоятельство:

«Чтобы писать хорошей прозой, надо что-нибудь да сказать, кому же сказать нечего, тот еще может писать стих и подбирать рифмы, причем одно слово подсказывает другое и наконец что-то и выходит...» То есть овладение техникой рифмовки, чувством ритма может создать иллюзию творчества, художничества.

Сравните гётевское рассуждение с высказыванием Пушкина: «(Проза) требует мыслей и мыслей — без них блестящие выражения ни к чему не служат. Стихи дело другое...»

Поэтические образы на экране тоже дело другое. Потому ли, что грандиозные художнические усилия здесь легко сводимы к обыкновенному техническому приему?

Если снимать человека с нижней точки, то он кажется непомерно большим, если с верхней — неправдоподобно ничтожным. Широкий формат экрана создает иллюзию эпического размаха. С помощью широкоугольной оптики символизировать совсем уж просто. А еще прибавьте сюда цвет, световые эффекты, возможность монтировать позитив с негативом, возможность на широком экране растягивать хроникальные кадры, снятые на обычный формат пленки, разнообразные виды съемок — замедленные, ускоренные, с движения.

В литературе потребовалась мощь талантов Бальзака и Шекспира, чтобы имена ростовщиков Гобсека и Шейлока сделать нарицательными, а их образы — символическими. В кино начинающий режиссер с помощью одного оптического эффекта надеется победить корыстолюбие и подлость всего мира. Слишком очевидный путь, чтобы в него поверить.

Оговоримся сразу: не технические приемы вызывают сомнение. Сами по себе они не плохи и не хороши, не формальны и не содержательны.

Другое дело, что в кино как нигде процессы символических обобщений механизированы и автоматизированы. Потому здесь нужна своя техника безопасности. Может быть, нужно сдавать минимум по технике обращения с символическими образами, чтобы не стать ее жертвой. Чтобы реже на экране случались стихийные бедствия. Вроде тех, которые мы видели в фильмах «Прощай», «Помни, Каспар!», «Чистые пруды», «Восточный коридор», «Кто вернется — долюбит», «Арена».

В памяти теснятся многочисленные березовые рощи, в разных фильмах одинаково поражающие своей белизной и неизменно кружащиеся на экране, грозные танки, опрокидывающиеся в кадре на человека, неумолимые самолеты, пикирующие на героев с высоты в несколько тысяч метров, церковные распятия, большие и малые, снятые с верхней и нижней точек, всевозможные львы, каменные и спящие. И в какой-то момент даже кажется, что символический образ постижения мира — это проблема эстетического вкуса, художнического такта, уровня таланта, характера дарования. Но если дело в действительности обстоит таким образом, то вопрос надо считать исчерпанным. Проблему решенной. Эти заметки бессмысленными.

Но вот в работе бесспорно талантливой замечаешь образ значительный и дерзкий, который, однако, производит впечатление эстетической самоценности и суверенности. Избыточности и убыточности одновременно.

Когда-то, увидев в фильме «Чистое небо» кадры весеннего ледохода, компетентные зрители объяснили: слабо, потому что не оригинально — смотри «Мать» Пудовкина. Но ведь еще раньше ледоход мы могли бы увидеть в известной картине Гриффита. И можно привести еще немало примеров из разных сфер искусства, столь неожиданных парадоксов, когда копии кажутся оригиналами, а оригиналы — копиями. И стало быть, не в формальном приоритете дело.

Символический образ в фильме Пудовкина потому так мощно сработал, что верно выразил масштаб исторического события и социального сдвига. В «Чистом небе» несоразмерны образ и его предмет. Метафора не выявила реальных и действительных границ общественного явления, но, напротив, скрыла его от наших глаз, заслонила собой само явление.

Если человек морально разложился, в быту нечистоплотен, то надо ли на него обрушивать небесные громы и молнии? Безнравственные люди достойны самого сурового осуждения, но стихия природы здесь — напрасная трата энергии. Статуя Командора является к Дон-Жуану не затем, чтобы покарать его за моральную распущенность. Призрак отца Гамлета появляется на сцене не только для того, чтобы проинформировать принца о некоторых подробностях злодейства.

Молодой человек познакомился в кафе с девушкой. Он ученый. Она стюардесса. И они полюбили друг друга. Фильм, рассказывающий эту историю, так и называется — «Еще раз про любовь». История в меру банальная, в меру истинная. Отношения в меру драматичные, в меру счастливые. И все, кажется, должно кончиться хорошо. Как вдруг молодой человек узнает, что его любимая девушка погибла при исполнении служебных обязанностей. И авторам кажется, что благодаря этому трагическому случаю история, рассказанная ими, приобретает больший смысл. А смысл как раз после этого сильно падает в цене и в значении.

Символические приемы тем и опасны в иных случаях, что кажется, будто они усиливают впечатление, тогда как на самом деле разрушают его.

Гибель человека становится элементом техники сюжетосложения. Этим и объясняется, что авторы иногда так легко расстаются со своими персонажами.

Стоило Саше Агафонову («Четыре страницы одной молодой жизни») отлучиться от машины, застрявшей на до-

роге, беззаботно поболтать с девушкой у колодца, как и произошло несчастье — его друга насмерть придавило машиной. Авторы делают вид, что все это произошло нечаянно, ненарочно, что они здесь ни при чем — это домкрат отказал. Но авторы все-таки лукавят. Они обманывают зрителей и, может быть, самих себя. Слишком видна выгода, которую они извлекают из этого дорожного происшествия. Недостаточность социального исследования реальных процессов, оказывается, можно восполнить житейскими эксцессами. Драматизм жизни компенсировать драматизмом случая. И вот на юном лице когда-то беззаботного парня мы видим глубокую складку заботы и печали. Еще немного, и нам покажется, что это складка глубокого жизненного опыта. А весь опыт его в том может заключаться, что, залезая в следующий раз под машину, он будет верней проверять, надежен ли домкрат.

Попытка укрупнения мысли и чувства снова обернулась измельчением того и другого.

Смерть слишком эмоциональный и выразительный жест природы, чтобы его можно было так запросто приспособить к решению частных вопросов и бытовых проблем. Энергия солнца аккумулирована в громадных, вековых залежах угля, массивах лесов, нефтеносных жилах. Грешно было бы всю ее израсходовать только на спички и газовые зажигалки.

Символические средства мало приспособлены к тому, чтобы разрешать частные, хотя бы и существенные отношения людей. Они всегда претендуют на большее. И по праву претендуют.

Символические средства совершенно незаменимы там, где решается тяжба человека с природой, с обществом, историей. Там, где определяется место человека в природе, обществе, истории. Романтическая поэтика с ее громадными энергетическими ресурсами стремится к рассечению космических пространств. Романтические создания чаще всего становятся спутниками солнца!

В двадцатых, в начале тридцатых годов советский поэтический кинематограф широко ввел в обращение символические образы. Ими свободно оперировали признанные мастера Эйзенштейн, Пудовкин, Довженко и начинающие тогда режиссеры Калатозов («Соль Сванетии»), Райзман («Земля жаждет»).

В фильме Калатозова «Соль Сванетии» камера патетична почти в каждом плане. Скалывает ли человек каменную плиту для своей хижины... Или потрошит курицу... Или стрижет барана... Или средневековым способом прядет лен... Камера одинаково романтична и тогда, когда снимает, запрокинувшись, обнаженного по пояс горца, и тогда, когда с максимально близкого расстояния рассматривает заскорузлые старушечьи руки, перебирающие шерсть. У Маяковского есть емкий образ — «Солнца вша». Такова была амплитуда поэтического образа — от солнца до вши. И не было в природе такого предмета, из которого нельзя было бы извлечь символической энергии. Снятая крупно навозная куча и высоко в небе стремительно бегущие облака («Соль Сванетии»), червивое мясо под увеличительным стеклом корабельного врача и летящие на парусах лодки к восставшему броненосцу («Броненосец «Потемкин»), чайник («Шинель»), сапог жандарма («Конец Санкт-Петербурга»), яблоки («Земля»), зубцы кремлевских стен («Мать»). Образная насыщенность этих лент сейчас кажется неправдоподобной, удивитель-

ной, при всем том, что чувствуешь, как она органична и естественна. Документальные стенограммы социалистических преобразований Д. Вертова как-то особенно непринужденно прессовали время и пространство. Лучи социальных наблюдений и эмоциональных ощущений пересекались в одной образной точке — и мощный пучок света освещал путь далеко вперед.

Но самое существенное, эта поэтика не была ограничена только сферой искусства. Она была формой мышления и категорией сознания масс. Надежда Константиновна Крупская в отклике на фильм С. Эйзенштейна «Октябрь» заметила, что символика этой картины вполне демократична и доступна массам, и тут же обратила внимание, что символы стали распространенными и обиходными средствами общения людей и коллективов, целых социальных групп. Коллектив одного завода послал в деревню изготовленный специально огромный паяльник, который должен был символизировать новую спайку трудящихся города и села. В редком кабинете секретаря райкома тогда можно было не встретить огромный колос, олицетворявший труд землепашца. В редком кабинете редактора газеты или журнала не было огромного карандаша, символизировавшего труд журналиста. Н. Погодин создал «Поэму о топоре». В финале этой пьесы рабочие-сталевары решают отлить символический топор из новой стали.

Это было в духе времени думать и чувствовать предельно концентрированными образами. Это было и потребностью времени. Того времени, ход которого, как тогда казалось, не будет знать никаких зигзагов истории. Перспектива мировой революции и торжества бесклассового общества на Земле представлялась ясной и скоро достижимой. Крылатые слова и кадры легко и свободно огибали страну, покоряли мир. Даже смерть героя на экране или на сцене оборачивалась торжеством идеи — похороны Василя в «Земле» и гибель Комиссара в «Оптимистической трагедии» на сцене Камерного театра. Романтическая поэтика искусства того времени была еще и формой массового сознания.

Но вот в мире обозначились первые исторические зигзаги — фашизм, осложнились социальные связи. А перед обществом, строящим социализм, со всей очевидностью и наглядностью стала проблема: переделать не только мир, но и человека.

Все чаще стремительный бег кадров, точно передающий характер трудового энтузиазма, сменяется на экране обстоятельным повествованием, замедленными продолжительными планами, в которых авторы дорожат непрерывностью своих наблюдений. Художники предпринимали попытки психологических изысканий.

А что же опыт символических обобщений? В. Пудовкин снимает психологическую вещь «Простой случай» в новаторской манере, ставшей для него тогда уже вполне традиционной. Но случай, легший в основу этого сюжета, был слишком простой. На экране осталась голая техника поэтического мироощущения. Образная ткань фильма легко распадалась на виды и типы съемок — съемки с верхних и нижних точек, рапидные съемки, съемки короткофокусными и длиннофокусными объективами.

Эта неудача мастера во многом поучительна. Прежде всего в том смысле, что

показала, как материал оказывает сопротивление художественному приему, казавшемуся прежде таким могучим и безотказным.

Манера ассоциативного мышления, объяснение которой как будто и можно было только найти в своеобразии внутреннего мира художника, в мощи его субъективной фантазии, тоже подчиняется объективным законам. Силу и прочность их на себе испытали в разной мере и степени такие могикане, как В. Пудовкин, А. Довженко, С. Эйзенштейн. Тем более безрассудными кажутся попытки начинающих художников обойти эти законы. Сергей Эйзенштейн когда-то, чтобы не остаться вне закона своих художественных пристрастий, пересек океан и снимал фильм о мексиканской революции. Мощный потенциал его ассоциативного мышления требовал громадных исторических просторов. Поэтому история подвига мальчика («Бежин луг») должна была иметь на экране далекую предысторию и не менее далекую перспективу.

Художнику, конечно, вольно выбирать законы, по которым его потом будут судить зрители и критики. Но выбирает он их все-таки не произвольно. Часто сами законы выбирают художника.

В прозе Горького пересеклись аналитическая и романтическая тенденции. Но нетрудно заметить: Горький — подробный и обстоятельный прозаик там, где исследует изживающее, отмирающее, и неистовый поэт там, где пророчит грядущее.

Михаил Калатозов в юности познакомился с Маяковским и находился под огромным обаянием его поэзии и его поэтики. А Юлий Райзман в молодости прошел профессиональную выучку у Я. Протазанова. И не было, кажется, в нашем кино двух режиссеров, более несхожих в своих художественных интересах, чем М. Калатозов и Ю. Райзман. Но в 1930 году они оба с удивительной экспрессией отчеканили поэтические строфы о социалистических преобразованиях действительности в своих фильмах «Соль Сванетии» и «Земля жаждет».

Художественный прием — всегда слуга двух господ: художника и жизненного материала. И когда режиссер не замечает или пытается игнорировать двойственность эстетической системы, которую он поставил себе на службу, возможна самая нелепая путаница.

Михаил Калатозов в каждом своем фильме оставался верным раз избранной им эстетической системе, но он был последователен и в выборе материала. Во второй половине тридцатых годов он снимает два фильма о летчиках — «Мужество» и «Валерий Чкалов». «Верные друзья» — забавное путешествие солидных мужчин на плоту по реке, своего рода испытание романтических чувств на возраст. Журавли в небе пролетят над войной. Потом снова путешествие, на этот раз трагическое — геологов из фильма «Неотправленное письмо». И наконец М. Калатозов пересекает океан, чтобы снять свой фильм о революции на Кубе.

Не было в свое время более романтической профессии, чем летчик. Но вот она стала обыденным и повседневным ремеслом. И не то, чтобы поэзия совсем уж оставила околоземную атмосферу и ее нужно было искать в стратосфере, в космосе. Но чтобы добыть ее, нужна была серьезная прозаическая работа. Такая, скажем, какую проделал Сент-Экзюпери. На экране в фильме «Летчики» эту задачу стремился выполнить Ю. Райзман.

В жизни бедовые летчики-романтики либо отбывали заработанные ими сутки на гауптвахтах, либо при первой счастливой возможности подавались в испытатели.

В искусстве отчаянные романтики ловили счастливый случай, чтобы снять фильм о летчике-испытателе.

Открытое романтическое чувство ищет всегда не только и не столько способ выражения, но и сферу приложения. Притом очень конкретную, реальную, действительную. Художники-романтики, неизменно поражавшие неуемной фантазией, часто жаловались, что ничего не могут выдумать. Им надо видеть и знать наверняка. И потому, очевидно, поэты-романтики — вечные скитальцы и путешественники. В самом деле, разве можно выдумать настоящую революцию или реальную опасность? Разве Бабель придумал Конармию или одесских биндюжников? И разве гуцульские легенды — фантазия Коцюбинского и Параджанова?

Один художник считает нужным предупредить, что в истории, рассказанной им, нет ни грана вымысла. Другой уверяет, что история, которую он предлагает нашему вниманию, вымышлена им самим, а всякое сходство с действительными событиями следует считать случайным.

И в той и в другой оговорке есть свой умысел — усилить впечатление от художественной правды или от самой реальности. Поэт-романтик никогда не знает, где граница между вымыслом и реальностью, между субъективным и объективным. «Это было с бойцами или страной или в сердце было моем».

Скажем больше: думается, не знать этой границы и не чувствовать ее — условие романтического способа освоения мира.

Сергей Параджанов еще задолго до «Теней забытых предков» фильмами «Первый парень», «Украинская рапсодия» с достаточной определенностью заявил о приверженности приемам романтического искусства. Подумать только, как много эти первые картины вызвали упреков в высокопарности тона, в эмоциональных излишествах, в элементарной безвкусице. И подумать только, что все это было сказано абсолютно точно и справедливо.

Фильм «Тени забытых предков» заставил говорить критиков о необыкновенной талантливости режиссера, его необычайном чувстве меры, редком эстетическом вкусе. Критики снова по достоинству оценили удачу режиссера, но опять же не объяснили ее.

В картине «Первый парень» слишком очевидным был разрыв между звучной и неоглядной традицией фольклора и традиционно однозначным сюжетом о перевоспитании озорного парня. Спустя несколько лет С. Параджанов осознает этот разрыв: «Когда я начал работать над фильмом «Первый парень», то впервые открыл для себя украинское село — открыл его потрясающей красоты фактуру, его поэзию. И эту свою очарованность попытался выразить на экране. Но под ударами сюжета — а это, в сущности, была неважная юмореска — рассыпалось все здание. Ни при чем оказались пейзажи, каменные бабы, аисты, тракторы, соломенные венцы».

При чем оказались пейзажи, цветовой колорит, этнографические приметы, старинные обряды в ленте «Тени забытых предков? — логично было бы спросить автора. При ком? — уточнил бы он вопрос и напомнил бы историю, о которой уже имел случай написать на страницах «Искусства кино». На месте

съемки, в Карпатах, режиссер одел актера в «национальное» и завел его в хату, чтобы показать древней старухе, помнившей еще Олексу Довбуша. Актер был красив в своем наряде, и трудно было им не залюбоваться. Старуха сразу признала в нем Олексу. Обманули добрые глаза актера — в них она сначала посмотрела, потом уже на одежду, на статную фигуру, и тут поняла, что обман («Довбуш хромой и горбатый»).

При человеке оказались красота и поэзия вековой культуры. С. Параджанов открыл в своей ленте Человека, его добрые глаза, его цельные чувства и страсти.

Поэт-романтик стремится прикоснуться к вечности, но надеется еще вместить в себе вечность. И когда это удается, никакой образ уже не может быть претенциозным, чрезмерным.

Символическая поэтика всегда стремительное движение к вершинам знания через пропасти незнания.

У Осипа Мандельштама есть замечательно верное наблюдение над дантовской «Божественной комедией». Он цитирует строчку: «Спускайся широкими и плавными кругами...» и прибавляет от себя: «Еще не изобретена летательная машина, еще не было Леонардовых чертежей, но уже изобретена проблема планирующего спуска».

Самуил Маршак, размышляя о поэтическом ремесле, вспоминает: «В молодости во время путешествий за границей я видел американские мосты, сделанные не из сплошного полотна, а из перекрещенных стальных полос. Проехать по такому мосту и не провалиться может лишь тот, кто быстро ездит».

Поэт-романтик должен уметь поддерживать высокую скорость поэтического мышления, иначе он рискует, не достигнув сияющей вершины, провалиться в зияющую пропасть, что, в общем, довольно часто и приходится видеть на экране.

С. Параджанов винит в своей катастрофе (например, в «Первом парне») сюжет. Но виною был все-таки не сюжет сам по себе, а неумение его развернуть в поэтической вещи, непонимание специфичности сюжетного строения поэтического здания.

«Пишу не роман, а роман в стихах — дьявольская разница» (Пушкин).

Ощущение «дьявольской разницы» начисто отсутствует у многих авторов, пробующих слагать стихи на экране. «Чистые пруды» — это не фильм в стихах и, конечно, не просто фильм. Это только стихи в фильме. Сюжетная история движется своим неторопливым походным шагом. А стихи печатают шаг и держат строгое равнение.

Романтические песни М. Таривердиева в фильме «Прощай» Г. Поженяна и психологические переплетения сюжета никак не взаимодействуют, не соотносятся. Образы, рожденные летать, ползать совсем не могут. А летать высоко им тоже не дано, потому что сюжет в поэтическом здании не только основание, остов, но и кров. В данном случае — это очень низкий кров, рукой подать. Потому высокие слова в фильме все время натыкаются на случайные подробности быта, случайные ситуации, случайные лица.

Еще не разгадана проблема специфичности развертывания сюжета в поэтической ленте. Но очевидно, что нельзя механически заимствовать из прозы ее принципы повествования. Очевидно, что приемы прозаического повествования тормозят скорость поэтического мышления, тогда как поэт более всего нуждает-

ся в ускорении. Видимо, так надо сформулировать еще один пункт техники безопасности символического обобщения.

Но вот и это правило соблюдено. В ленте молодого режиссера Л. Осыки «Кто вернется — долюбит» есть звучные стихи, необъятная стихия войны, кадр очищен от быта. Ничто, кажется, и никто не мешает парить образам высоко в небе. Только почему-то следить за ними очень скоро становится неинтересно. Может быть, потому, что они взлетают без всякой надежды вернуться на землю? Изобретена летательная машина, но не решена проблема планирующего спуска. Талантливый режиссер открыл всего лишь мертвый мир, не одухотворенный и не одушевленный присутствием человека. Снова ни при чем и ни при ком оказались красивые пейзажи, высокое небо, зловещие знаки войны, национальные наряды и древние обряды.

Первые поэтические здания С. Параджанова рушились под ударами неважных сюжетов. Поэтическая конструкция Л. Осыки, не отягощенная никаким сюжетом, оказалась и вовсе невесомой.

Символические образы столько излучают энергии, что кажется, будто они ее и производят. В этом их привлекательность, но за этим кроется и опасность.

Что если бы фильм «Сладкая жизнь» начинался со сцены, где герой Марчелло Мастроянни рано утром оказывался на берегу моря и наблюдал, как рыбаки вытаскивают на песок омерзительное чудовище? Морское чудовище поразило бы только своим видом, своей внешностью. Но Феллини заключает этой сценой грандиозную панораму «сладкой жизни». Возникает ассоциация, емкая и резкая.

Что если вы, оказавшись близ знаменитой одесской лестницы, вдруг неожиданно увидите, как сверху покатится коляска с ребенком? Это будет тяжелое эмоциональное потрясение. Но в контексте эйзенштейновского анализа коляска, катящаяся по лестнице, стала образом глубокого социального значения, средством социального прозрения.

Настоящие символические образы — итог или пророчество.

В литовской картине «Поворот» есть неплохая придумка. Только что началась война. Школьники спешат с экскурсии домой. На одном из поворотов им повстречалось чучело, распятое на кресте. Убедительный знак войны, но мотивирован он только внешними обстоятельствами.

Эффект никогда ничего не итожит и не пророчит. Он сам по себе. Сам собою доволен. Сам собою гордится. Он как дорожный знак в лесу: внимание останавливает, а пользы никакой.

Проблему символического обобщения нельзя свести ни к технике «рифмовки» образов, ни к образу мироощущения. И то и другое надо отличать. Но также важно и воссоединять то и другое.

Важно отличать поэзию от прозы. Но, в конце концов, поэтическое кино с его крутыми формообразованиями и прозаическое искусство отражения действительности в форме самой действительности — не соперники и не конкуренты. Как не конкуренты и не соперники ньютонова механика и теория относительности Эйнштейна.

Духовная жизнь человека имеет макро- и микромиры. Законы постижения у них разные, и важно эти законы не перепутать.

Новые фильмы

«Бриллиантовая рука»

«Деревенский детектив»

«Переходный возраст»

«Поворот»

«Военной музыки оркестр»

«Сорок шагов»

«Восемнадцать моих мальчишек»

«Долг»

«С добрым утром!»

«Мой Федотов»

«Дом Брема»

Бремя страстей комедийных

М. Зак

«Бриллиантовая рука». Сценарий М. Слободского, Я. Костюковского, Л. Гайдая. Постановка Л. Гайдая. Оператор И. Черных. Художник Ф. Ясюкевич. Композитор А. Зацепин. Звукооператор Е. Индлина. Редактор А. Степанов. «Мосфильм», 1968.

Сценарий оканчивался так: «Сеня, я тебе хотела сказать... Кажется, у нас будет... ребенок». Этим тихим и смущенным признанием разрешалась «детективно-эксцентрическая» комедия «Бриллиантовая рука». В фильме такой реплики нет. А жаль. И не потому, что после всего увиденного хочется чего-то негромкого. Просто это было бы в интересах самих авторов и замысла.

Взять обычного человека и с головой погрузить его в стихию необычного — этот комедийный прием не нов, но подобно реплике «у нас будет...» не стареет. Мы уже начинаем привыкать к тому, что знакомые истины обновляются в фильмах Л. Гайдая. Столкновение рядового персонажа и эксцентрических ситуаций обещает...

Сценарий был написан на Ю. Никулина, который в то время находился в гастрольной поездке за океаном, исполняя свою основную роль — клоуна на арене цирка. Решено было пожертвовать Бывалым, Балбесом и Трусом, тремя актерскими масками, с которыми сжились авторы и зрители. Взамен режиссер получал одного старшего экономиста Семена Семеныча, человека средних лет, женатого, отца двоих детей, любителя рыбалки, но непьющего.

Что давала эта замена?

Обмануть зрителя: «А, Никулин! Ну-ка...» — все равно не удалось бы, так как было известно, что амплуа клоуна и маска Балбеса и раньше не мешали ему играть серьезные драматические роли. На этот раз актер должен был удивить и убедить в другом: в полной



естественности и даже обыденности этого — все-таки условного — персонажа, потому что Семен Семеныч, или Сеня — наиположительнейшая фигура с набором всех библейских добродетелей, помноженных на моральный кодекс.

Редки актеры, которые бы выдержали подобную нагрузку. Никулин, в общем, выдерживает. В атмосфере отчаянной эксцентриады он сохраняет земной облик. Многие ли комедийные герои способны этим похвастаться?

Сверхположительность — антитеза зловещей шайке контрабандистов. Никулин оказался необходим, чтобы ввести преувеличение в рамки достоверного характера. С него начинается отсчет на шкале эксцентрики. Начинаются комедийные несоответствия персонажа и ситуаций. Начинается «Бриллиантовая рука».

Она открывается прологом, который составлен из коротких, ярко окрашенных кадров, похожих на картинки «комикса». Пролог не представляется мне удачным, хотя в нем есть свои находки — золото в ручке зонтика, завязка уголовной интриги и обещание динамического зрелища из жизни «контрабандистов» с элементами пародии на заграничные боевики. Это вступление — или, вернее, рекламный ролик к фильму — сменяется нормальной сценой, где эксцентрика держится на нуле: отъезжающие и провожающие в порту, ребенок не вовремя захотел кое-куда, не потерять бы билет, автокар чуть было не увез девочку, жена не дает мужу слово сказать, и все как в жизни — старший экономист отправляется в круиз по капстранам.

Естественный ход вещей, слегка нарушаемый условностями комедии, уместен. Зрителю необходим материал для сравнения с тем, что грядет. Нормальный персонаж, обычные жена и дети, синее море, белый пароход.

И на чужой земле Семен Семеныч остается самим собой. Схваченный за рукав «жрицей любви», он готов откликнуться на просьбу гражданки — это срабатывает рефлекс положительности.




24



«Бриллиантовая рука»



Начинаются испытания. Они происходят на нравственном поприще и поэтому суровы. Лишь в самом конце герой вступит в рукопашную, но эти сцены менее удачны.

В пределах одного фильма комедийность предстает в разных формах — низших, рожденных еще «комедией затрещин», и более высоких, где добродетель борется со злом не кулаками. Жанровая чистота не отличает картины Л. Гайдая. (Впрочем, это не ставится ему в вину.) «Бриллиантовая рука» — не исключение. Комедия рассчитана на различные вкусы. Их амплитуда довольно широка. Есть кадры, где крючок цепляется за трусы и у аквалангиста из одежды остается одна маска. Есть кадры, где мальчик стреляет дяде в лицо из пугача, заряженного мороженым. И те, и другие, и третьи смешны, хотя не для всех одинаково.

Но самое смешное в фильме начинается, когда герой вступает в полосу нравственных испытаний; зарубежные контрабандисты по ошибке принимают его за своего, и рука Семена Семеныча оказывается закованной в гипс и бриллианты.

Из положительных моральных качеств первым в очереди стоит «доверие». Герой с открытой обезоруживающей улыбкой поставлен в условия, жестко ограничивающие его веру в человека. За ним охотятся, каждый встречный может оказаться врагом. Тревожная басовая нота возникает из глубин его существа, голова несколько уходит в плечи, гипсовая рука слегка отводится назад, готовая к удару, — этот озвученный пластический рисунок Никулина предупреждает об опасности.

Но у детектива — комедийная подкладка. Актер играет в мнительность и делает это без нажима, натурально. Семен Семеныч входит во вкус, приобретает скромный милицейский опыт и больше не сует пистолет в авоську. В его действиях начинает проглядывать некий образец. Очевидно, что он водил семью на «Фантомаса». Доверчивость в борьбе с подозрительностью одерживает верх. В этом повинен актер, который играет в детектив так же, как дети играют в индейцев (или в Фантомаса).

Второй на очереди стоит «трезвость». Расход комедийных красок на эту добродетель никак не назовешь скупым. Испытание происходит в ресторане, где к услугам оказывается богатейший реквизит: бассейн, живые лебеди, жареная дичь, посуда, оркестр, зеркала, случайные знакомства. По видимости Семен Семеныч не выдерживает искуса. Да и Никулин не следует известной формуле «играя пьяного, ищи, где он трезвый». Актер убедителен в этой сцене, он намечает одну стадию за другой, пока его герой не доходит до «кондиции», когда преступникам остается провести несложную операцию: снять гипс вместе с бриллиантами.

Но вот здесь-то сказывается общая положительность его натуры. В затуманенном сознании возникает мелодия песенки о зайцах, которые косят «волшебную трын-траву»; он исполняет ее с эстрады, держась за микрофон, и с последним куплетом падает туда, где много стекла.

Контрабандистам помешала любовь героя к песне или, говоря шире — лирическое начало в душе, а если еще шире — человечность в образе. Давно бы Семен Семеныч запутался в детективной интриге и стал жертвой шайки, если бы не преодолевал свою условность тем, что в самой эксцентрической ситуации оказывался человеком.

Уж куда больше эксцентрики, чем в сцене рыбалки! Она поделена на подводные и береговые кадры. В первых аквалангист нанизывает рыб на крючок, во вторых герой таскает их из моря, не замечая угрозы за спиной. Что спасает его на этот раз? Знакомый и такой естественный азарт рыбалки! Вдохновенные размашистые движения рук предохраняют от удара сзади. В пантомимическом поединке победителем выходит тот, кто охвачен страстью. Может быть, вслед за авторами я несколько преувеличиваю, но замысел мне представляется именно таким: из плена опасностей и эксцентриады героя спасает то, что он человек и ничто человеческое ему не чуждо...

Доверчивость, трезвость, вдохновение и, наконец, «супружеская верность». Цепь испытаний могла быть длиннее. Добродетелей Семену Семенычу не занимать. Драматургия фильма в этом смысле не замкнута, она подразумевает серийность. Но после происшествия в гости-

«Бриллиантовая рука»



«Бриллиантовая рука»



нице авторы решают, что хватит. Инфернальная блондинка устраивает перед обалделым Семеном Семенычем сеанс стриптиза с элементами пародийности, впрочем, не очень навязчивыми.

Как всегда, Юрий Никулин серьезен в комедийной роли. И больше того — достоверен, хотя таскает как груз условности свою бриллиантовую руку. Недаром он заботливо подкладывает ее под голову спящей жене, чтобы и она и зритель свыклись с этим неудобством.

В создании положительного комедийного характера заключено одно из преимуществ картины. Поэтому тематическая рубрика «сатира на контрабандистов» здесь не подходит. Иерархия внутри шайки нарушена: чем выше — тем бестелеснее. «Шеф» почти не виден. Это рука, запирающая систему замков. Его помощник, которого играет А. Папанов, гораздо более объемная фигура с кулаками, мрачным юмором и южнороссийским акцентом. Но и она не требует сатиры. Вспомним другого папановского героя из «Берегись автомобиля». Комедии во всем несхожи, однако разница манер и стилей не препятствие к тому, чтобы увидеть, как в одном случае зло выписано сатирическим пером, и памятный вопль «Свободу Деточкину!» имеет демагогический, то есть социальный оттенок. В нашем случае биография комедийного громилы начинается и заканчивается на экране.

Зато его партнер по шайке — «Граф», или Геша — сыгран А. Мироновым с той мерой условности, которая точно отвечает эксцентрическому облику вещи. Вместе с тем биография Геши продолжена за пределы фильма. Социальное начинается с танца на корабле, увозящем туристов в иные земли; предчувствие «сладкой жизни» заключено в рисунке этого вакхически-западного номера, исполненного на палубе в потоке ветра, дующего «оттуда». Роль сделана актером в легких, порхающих ритмах, в быстрой смене музыкальных движений и поз, похожих на «па» непрерывного танца, кото-

рый кружит Гешу по жизни. Согласитесь, что несколько неожиданна трактовка образа, озаглавленного старинным словечком «контрабандист». Но она пришлась впору этой фигуре с модным стрекозиным силуэтом, внутри которого укладываются и басенный персонаж и вполне реальный фарцовщик.

Когда Геша попадает в лабиринт узких улочек, опаздывая на встречу с зарубежными мошенниками, его безуспешные поиски выхода исполнены как балетный дивертисмент, раскрывающий отчаяние героя и авторскую иронию. Сатирическая тема сыграна пластически. При всей своей кинобалетной условности персонаж свободно корреспондируется с прототипами, толпящимися вблизи интуристских центров.

Показательно, что другой персонаж, освобожденный от каких бы то ни было условностей — видимо, из-за того, что ему изначально была отведена серьезная сатирическая роль, — на мой взгляд, не получился в фильме. Тяжеловесный фельетон на тему о бдительной управдомше (Н. Мордюкова) «выгорожен» из общего стиля. Кстати сказать, удача образа тов. Саахова в том-то и состояла, что этот деятель осуществлял в «Кавказской пленнице» руководящие сюжетные функции.

В этом вопросе постановщику не стоило пренебрегать собственным творчеством, коль скоро он так широко и полезно пользуется кинематографическим опытом. Пожалуй, со времен «Пса Барбоса» Л. Гайдай не возлагал таких надежд на мировое кино. Элементы пародии перестали быть элементами, они слились в одну из главных внутренних тем картины. По ней можно изучать историю экрана — от ранней комической до модных новаций наших дней.

...Внутренний голос? Он рвется из сомкнутых губ Семена Семеныча, который вынужден больше думать вслух, чем говорить на самом деле. Когда же в реквизите появляются рюмки, его «внутренний голос» начинает заплетаться, хотя язык здесь ни при чем — мысль заплетается прямо в фонограмме.

Видения, свежие оттиски с сознания вторгаются в реалистическую ткань, и зритель наблюдает, как шествует по водам непорочный отрок с сияющим венчиком вокруг головы, как в черной пустоте летает бриллиантовая рука. От религиозного экстаза до ночного кошмара простирается увлеченность авторов современным киноприемом, который призван сделать видимой духовную жизнь.

Не приходится говорить о таком кинематографическом жанре, как детектив. Его отпечатки можно обнаружить на большинстве кадров, они не поддаются перечислению. Бросается в глаза разделение фильма на две обязательные части, стилизованные надписи и многое другое, что близко к антологии кино.

Возникает невольный вопрос о нормах пародийности. О самоиронии. Л. Гайдай миновал актерское «трио» Г. Вицина, Е. Моргунова, Ю. Никулина, он далеко ушел от «Пса Барбоса», в его комедиях накопилось немало материала для шуток над самим собой. Пока режиссер пародирует других. Это не только весело, но и полезно.

В самом деле, передразнивая уголовные сюжеты (самый близкий — французский «Разиня»), комедия заимствует от детектива интригу, мотив тайны, напряженное действие и всякое другое добро, которое идет впрок в умелых хозяйских руках. Ведь есть в Семене Семеныче и что-то от амплуа «простака»? Да что там старинное амплуа! По собственному

признанию, авторы вдохновлялись повестью «Старик и море», решая сцену, где один контрабандист, оседлав под водой двигатель типа торпеды, увлекает за собой на крючке другого... Круг ассоциаций широк, включая Хемингуэя, и, скажем, древнюю притчу о прохожем и арбузной корке — именно на ней (арбузной корке) поскальзывается герой и падает, обрекая себя на дальнейшие перипетии. В разговоре о дозировке, об отборе всегда есть нечто от критической аптеки. Ведь смеются — охотно, весело. Какая может быть рецептура? Не вдаваясь в содержательный разговор о качестве веселья (служивший не раз материалом для пародий), попробуем выбрать самую смешную деталь в фильме.

Съемки велись во всех средах: на суше, под водой, в небе и во сне. Использовалась разнообразная техника: теплоход, акваланг, вертолет. «Мосфильм» не жалел затрат. Больше всего развеселила пачка сигарет «Столичные»: что-то в нее сказали, потом вынули сигарету, раздался музыкальный писк, хлопнули по крышечке, и все засмеялись.

Таинствен механизм смешного. Поставлен целый аттракцион с действующей моечной машиной, где среди водяных струй и щеток мечутся отрицательные персонажи. Смешно. Но пачка сигарет смешнее. Она отлично справилась с пародийной ролью радиопередатчика, в первую очередь благодаря своей обыденности. Настоящий, не бутафорский предмет, доступный каждому, попадает в особые обстоятельства и разоблачает их многозначительность. Нет ли в этой комедийной детали миниатюрного отражения фильма целиком? Обыденный герой попадает в экзотические кинообстоятельства и...

См. фильм «Бриллиантовая рука».

Добрый человек Анискин

Т. Иванова

«Деревенский детектив» (по одноименной повести В. Липатова). Сценарий И. Мазурук, В. Липатова. Постановка И. Лукинского. Оператор В. Рапопорт. Художник С. Веледницкий. Композитор А. Лепин. Звукооператор А. Избуцкий. Редактор С. Клебанов. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1968.

В последнее время, едва лишь заходит речь о фильме-экранизации, кинокритика склонна дать зрителю один и тот же совет: оценивая такой фильм, следует исходить из того, что совершенно самостоятельное произведение искусства отдано на зрительский суд. Совсем необязательно, даже вредно сравнивать фильм с романом, повестью или пьесой, положенной в основу сценария. Не нужно огорчаться сокращениями, старательно выискивать разночтения и неточности — перед нами произведение иного, самостоятельного рода.

Оценивая новую картину «Деревенский детектив», сделанную режиссером И. Лукинским по одноименной книге В. Липатова как «произведение совершенно самостоятельное», мы по справедливости отдадим должное многим ее достоинствам.

Прежде всего потому, что обиходное, хотя и расплывчатое выражение «добрый фильм» применительно к «Деревенскому детективу» верно в самом прямом и простом смысле: действительно добрый, очень добрый человек выведен в качестве главного героя этой картины. А ведь известно, какой сложной нередко оказывается на деле эта задача — рассказать о хорошем и добром человеке, какие цепкие штампы сторожат художников на этом пути, как легко здесь впасть в риторику, прямолинейность, фальшь...

В Федоре Ивановиче Анискине из «Деревенского детектива» нет сладостного назидания, придуманности, белых крылышек за плечами. Какие уж там

крылышки, когда человек этот слоноподобен, одышливо тучен, изрядно упрям, и свою должность участкового уполномоченного в сибирской деревне Кедровке несет с исправной въедливостью, дотошно, рассудительно. Вежливость его бывает ядовита, слова обидны, а участие — грубовато и словно бы даже бесцеремонно. С невозмутимостью восточного идола, вразвалку шествует уполномоченный Анискин, «дядя Анискин», по деревенским улицам, не без удовлетворения отмечая посеянный его появлением переполох. Почти по-домостроевски властвует в собственном доме — может и кулаком по столу грохнуть и вовсе неделикатно отчитать дочь Зинаиду за легкомыслие и щегольство, сходу, как не стоящие внимания, отметая рассуждения «о молодом поколении»... При всем том он действительно добрый человек, и доброта его умудрена жизненным опытом, деятельна.

Анискина играет Михаил Жаров, и, кажется, уже это одно способно обеспечить герою зрительскую любовь. Жарову всегда радуются, Жарова всегда узнают — и этот лукавый жаровский прищур, и это жаровское умение, наморщив переносицу, поведя пальцем перед собеседником, подать, «не продешевив», комедийную реплику.

Вероятно, поэтому от Жарова пришло на экран с такой определенностью выявленное комедийное начало. Этот фильм можно было бы назвать фильмом одного актера, одного героя — Анискин нераздельно в нем властвует, единолично и уверенно его ведет, — если бы не великолепное мастерство талантливых партнеров Анискина—Жарова, словно бы вступающих с ним поочередно в своего рода соревнование: Л. Смирнова, Р. Ткачук, И. Зарубина, Т. Пельтцер...

Да, «Деревенский детектив», безусловно, «актерский» фильм. Кажется, что вся картина выстраивается из ряда сменяющих друг друга с блеском сыгранных актерских сцен-«дуэтов»: Анискин и Паздников, Анискин и Дуська, Анискин и Прасковья...

Анискин и Паздников, заведующий сельским клубом, владелец пропавшего аккордеона, незаслуженно потерпевшая жертва. Создание в высшей степени нервозное, утонченное и цивилизованное. Любящий напомнить, что он артист, не упускающий случая воззвать к своей «музе». Здесь комедийность задает тон, контрастно оттеняет характеры. Суетливое мельтешение Паздникова рядом с анискинской устойчивой положительностью, душевный раздрызг, взвинченность одного — и добродушная надежность другого. Взмятенная мелкотравчатость рядом с монументальностью цельного, несуетливого характера. И глядя на Паздникова с участливым, доброжелательным даже интересом, дивится Анискин: «Эк ведь тебя разбирает...»

Анискин и Дуська, продавщица из сельпо, пассия заведующего клубом, из-за которой идет нешуточная вражда между Паздниковым и трактористом Сторожевым. И здесь уже действие уходит, пожалуй, «на глубину». Пусть не драму, но нечто достаточно серьезное открывает Лидия Смирнова в своей героине. Вот где оно, серьезное: «Это ведь со смеху умрешь, что никто замуж не берет... боятся, а того понять не могут, что я самая верная жена и есть». Мечется Дуська между городским полированным гардеробом и деревенским сундуком с приданым, что-то уж слишком заждавшимся своего применения. Плачет и торопливо прихорашивается, пудрит запухшее от слез лицо и снова плачет

«Деревенский детектив»

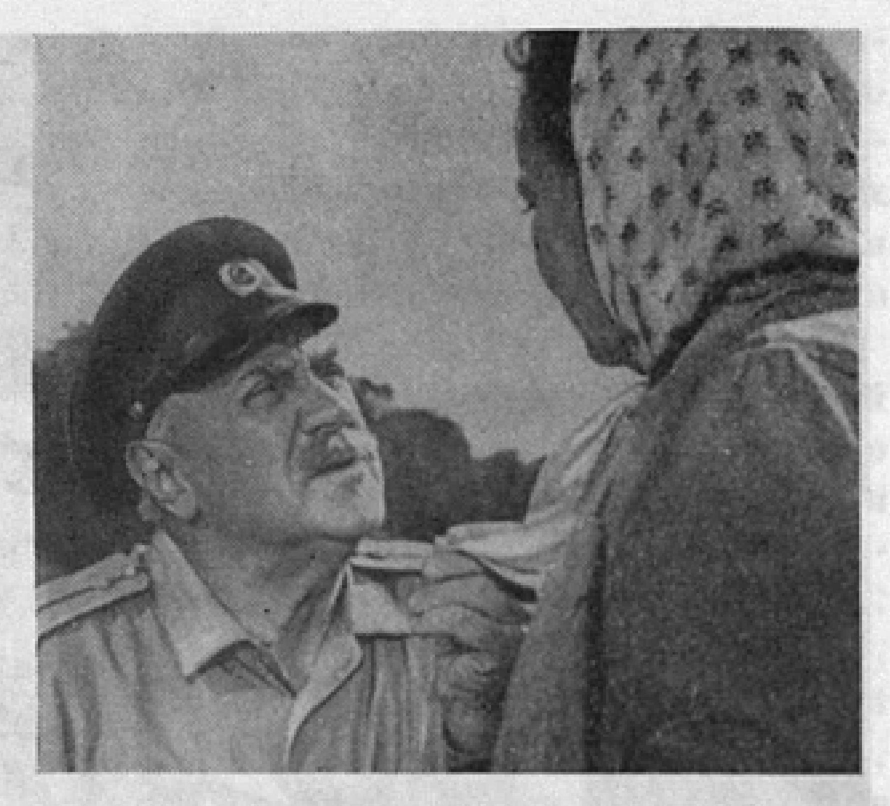


навзрыд. Вся на взводе, готовая вцепиться в глаза обидчику, ладная, кокетливая, незадачливая. Правая и виноватая одновременно, с живой и подкупающей естественностью соединившая в себе женскую безоглядность и женский хозяйственный прозаизм. Озабоченная тем, что накопленное добро пропадет зазря. Мечтающая о «красивой», пусть даже несчастной любви. Понятая ли Анискиным? Во многом понятая. И как бы то ни было, умиротворенная, успокоенная анискинским здравомыслием и ворчливой добротой. Умная, темпераментная актерская работа!

Анискин и Прасковья Панькова, сыгранная И. Зарубиной, мать тех самых трех братьев Паньковых, от крутого, хулиганского нрава которых стонет вся Кедровка. Анискин и жена его Глафира в исполнении Т. Пельтцер. Все разговоры с ними Анискина возвращаются к одной и той же больной теме. Дети... Неожиданно выросшие, еще нуждающиеся в родительской опеке, но с обидным для родителей вызовом отмахивающиеся от нее. Уж слишком избалованные, уж слишком самостоятельные дети, которые пропадают невесть где ночами, часами «подчепуриваются» по утрам. Если девчонки — носят неприлично короткие юбки, если парни — без дела валандаются по улицам. Не знающие цены тому, что имеют, не чувствующие вкуса к настоящей работе. Незаметно оперившиеся птенцы, по которым изболелось родительское сердце, из-за которых не спят до рассвета, которыми — вопреки всему этому — все-таки втайне гордятся... В этих сценах фильм близок

«Деревенский детектив»





к драматическому звучанию. Что с ними делать, с этими детьми, какими-то «не такими» — не такими, как были отцы, не такими, как мечталось? Вот тут-то и стукнул Анискин кулаком по столу: «Сойди с моих глаз, Зинаида. Да если я еще раз услышу от тебя про молодое поколение, то уходи из моего дому».

Это, однако, не выход, и сам Анискин прекрасно это понимает... Выход в другом. Заранее продумав и торжественно обставив, Анискин держит речь перед народом, собравшимся на полевом стане, но обращена она к провинившимся братьям Паньковым, к «детям». Еще раз явив себя дальновидным и великодушным, Анискин умалчивает о всей истории с украденным братьями аккордеоном: о ней будут знать одни только виновники и он, Анискин. Верный себе, герой сделал новую ставку на доброту и, кажется, выигрывает трудную игру...

Таков «Деревенский детектив» на экране. Фильм, которому обеспечен заслуженный успех у зрителей и, как уже было сказано, действительно «добрый фильм». Но возможно, что, досмотрев его до конца, мы, в нарушение всех рекомендаций, все-таки решились сравнить его с «Деревенским детективом» В. Липатова. Понимая, что при перенесении на экран проза, конечно же, претерпевает неизбежные изменения, не придираясь к мелочам. Просто потому, что есть картина, которую мы только что посмотрели, но — ничего уж тут не поделаешь — есть и книга, которая нам запомнилась.

И тогда, возможно, мы снова мысленно вернемся к фильму — уже под иным углом зрения, словно бы «по второму кругу». Мы заметили, что из цикла составивших книгу рассказов сценаристы выбрали только один; что ж, это было их право... Мы обнаружили, что чисто профессиональные качества в жаровском Анискине не слишком проявлены. Есть ли у него этот особый талант, этот дар проницательности, дар ви́дения «вовнутрь и через, в печенку и селезенку», которым наделен был Анискин у Липатова, попросту говоря — хороший ли он детектив? На это трудно ответить, все собственно детективные действия Анискина — Жарова выглядят довольно неуклюже, даны, скорее, в комическом свете. Ну что же, легко допустить, что

«Деревенский детектив»





создателей фильма и не прельщала задача вывести на экране «своего Мегре»... Всего важнее было для них то, что Анискин — добрый человек.

«Хороший человек» — так, кстати, говорят об Анискине и в книге.

Но только ни в какой мере не исчерпан этим липатовский Анискин, хотя он поистине и хорош и добр. А еще вернее — сама природа человеческой доброты настолько разнообразна, настолько неоднородна ее душевная подпочва, на стольких несхожих основах она взрастает, такие разные имеет цели и горизонты, что и среди сотни «добрых людей» ни один не окажется похож на другого.

Итак, есть разница между героем книги и фильма. И здесь открывается счет потерям картины, тот счет, который из уважения ко всему хорошему, что в ней есть, мы оттягивали и оттягиваем невольно...

Фильм движется неторопливо, размеренно, подробно. Кажется — с той же невозмутимостью и спокойствием, с каким прохаживался по вечерним улицам Кедровки и сам «дядя Анискин». Придираясь иной раз и к незначащим мелочам. Широко, щедро добрея при виде молодых улыбающихся лиц. Ворчливо сердясь на встреченные неполадки. Любовно отмечая привычное, ежедневно виденное, устоявшееся. Профессиональным, опытным взглядом фиксируя многое, но многого и не замечая.

Кажется, про своих героев — продавщицу Дуську, колхозницу Веру Косую, Прасковью Панькову — авторы знают хоть и многое, но не все. История каждого как бы не договорена до конца, не раскрыта до самой последней глубины. Может быть, это не столь уж и важно — ведь фильм прежде всего про Анискина? Но в том-то и дело, что и Анискин из фильма не до конца и не все знает о других. Способен, скорее, по щедрой своей доброте «войти в положение» каждого, нежели — понять, проникнуть. А вот именно так, по-липатовски, «насквозь и через» проницать человека герою Жарова, пожалуй что, и не дано...

В нем не угадывается того всеведения, что жило в давно немолодых уже глазах Анискина — литературного героя, нет той зрелой жизненной многоопытности, которая дарит не только доброту, но и

мудрость. В нем недостает неподдельной и первозданной народности, глубокой приверженности к родовому деревенскому «корню», которая неразрывно связала героя Липатова с простой жизнью сибирской деревни Кедровка. С той Кедровкой, где почти всех он помнит еще босоногими мальцами, но кое-кто из сидящих на завалинках древних стариков помнит и его, Федюньку Анискина, босоногим мальцом. С той «просто жизнью», в которой только шумит тайга, тревожно кричат ночные птицы, занимаются зори, цветет багульник, рождаются и подрастают дети... С жизнью, где была война и как ни давно она отгремела, память о ней не умерла, не перестает тревожить. С жизнью, где каждый день несет новые перемены.

Закончить ли этим придирчивым счетом, так ли нерадостен итог? К сожалению, для кинематографа «еще один фильм» — это недоступная роскошь. Скажем еще раз: в картине многое удалось, в ней есть ясность и простота, есть юмор, добротная обстоятельность и достоверность. И потому, быть может, не следовало предъявлять к ней максималистские требования... если бы проза Липатова не открывала перед кинематографистами иных, еще более интересных перспектив.

Девочка пишет стихи

Л. Рыбак

«Переходный возраст». Сценарий А. Хмелика по мотивам повести В. Киселева «Девочка и птицелет». Стихи Л. Киселева. Постановка Р. Викторова. Оператор В. Корнильев. Художник А. Таланцев. Композитор Н. Каретников. Звукооператор А. Дикан. Редактор С. Рубинштейн. Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького, 1968.

Девочка пишет стихи. О чем? Трудно сказать. Получила сегодня двойку на уроке, села за парту, задумалась — нет, не о двойке. Наверное, о вчерашнем неудавшемся дне рождения, о том, как сложно все на белом свете. И вчера было сложно, и сегодня, и завтра будет. А потом пришла домой и папе (так зовет она отчима) ни с того ни с сего прочла четверостишие:

Дождь с отчаяньем бьет кулаками в окно —
Так бывает весной.
Люди тихо встают, друг на друга глядят
И уходят под грохот дождя.

— Это о чем? — спросил папа.

— Не знаю,— ответила девочка.— Может быть, о любви...

Может быть. В эту пору — в трудную пору переходного возраста — любовь и мир, любовь и люди, любовь и капель дождевых перестук — все нераздельно. И так хочется стать взрослой, что уже считаешь себя взрослой. Детство кажется тесным, как башмачки-пинетки. Отмахиваешься от школьной двойки, сочиняешь что-то о дожде, хотя в окно бьет солнце, думаешь о любви, выдумываешь. А ступаешь еще в детских башмаках и поступаешь часто по-детски...

Прочитав режиссерский сценарий, я подумал: нелегко показать в фильме рождение поэзии, тесное сплетение реального и воображаемого, близкого и далекого. Труднейшая задача — проследить формирование творческой личности, передать смятенье переходного возраста, раскрыть не сухими, царапающими сло-



вами аналитического исследования, а художественными средствами духовный мир юной поэтессы и окружающую героиню реальную среду с ее прямыми воздействиями и косвенными влияниями.

С вопросом: получится ли, может ли получиться такой фильм?—несколько раз приходил я на съемочную площадку в группу «Переходный возраст». Разговаривал с режиссером, с ребятами-актерами, наблюдал.

...Шла репетиция. Заканчивался урок в химическом кабинете, учительница демонстрировала эффектный опыт: подносила к краю фарфорового тигелечка зажженную лучину — взвивалось с шипеньем длинное пламя, это называлось «реакцией с выделением тепла и света». Раздавался звонок, вскакивали ребята— рвались к теплу и свету, химичка (М. Барабанова) останавливала их мановеньем руки и обращалась к Оле Алексеевой (к героине, к поэтессе, к Лене Прокловой, исполняющей эту роль), задавала ей вопрос не по химии: «Что такое любовь?» — «Что?» — «Что такое любовь?» — «А я не знаю...»

В тот день на школьной черной лестнице нянечка тетя Поля увидела, как вихрастый мальчишка, преодолевая смущенье, «на спор» целовал поочередно Олю и ее подругу. Ну конечно, тетя Поля пожаловалась директору. Учебный год еще только начался, а они вон уже что вытворяют... Значит, вопрос учительницы не был случайным. Не был он и неожиданным — так это выглядело на репетиции.

Режиссера Ричарда Викторова холодная реакция не удовлетворяла, он сказал Лене:

— К ее вопросу ты не готова. Ты могла бы предположить, что она спросит: «Что это у вас произошло там, на лестнице? Директор меня вызывал, объяснение было неприятное. А теперь ты объяс-

ни...» — вот к этому ты готова. Тут ты сказала бы: «Ничего особенного не было. Просто Сережка проспорил — и все. Пусть не спорит. И вообще я не хочу на эту тему говорить...» Но тебя не о том, не так спросили. И ты растерялась: «Что?» — полная неожиданность: «Что?» А при повторном вопросе ты сказала... Как ты говоришь?.. Нет, не так — скажи с вызовом: «А я не знаю...» Вот так правильно. Снимаем!..

Он был точным, режиссер Викторов. Точно знал, чего хочет. На каждой съемке, что я видел, добивался предельной точности от Лены Прокловой. Ни одного нюанса не упускал. И объяснял с живым, сегодняшним пониманием психологии переходного возраста. Было ясно, что видит он в исполнительнице роли и ребячье и взрослое, видит, в чем — по-разному, но всегда — должно проявиться трепетно-напряженное отношение к окружающему, свойственное поэтическому характеру девочки Оли Алексеевой.

А Лена Проклова? Что видела она, что умела? Несколько лет назад, начиная у Александра Митты в «Звонят, откройте дверь!», она была, судя по описанию ее первого режиссера, чуткой и переимчивой девочкой. Она и сейчас вполне соответствует той давней характеристике. Ну выросла, конечно. Приобрела новую привычку: во время перерывов сидит степенно, вяжет взрослую кофту—на съемках выучилась, так коротают время многие актрисы, костюмерши, гримерши, умеющие беречь силы. А в один из таких перерывов в павильоне собралась вся группа: Лену поздравили с днем рождения, вручили подарок, сделали памятные снимки. Ей исполнилось пятнадцать — переходный возраст. Может, ей и играть перед камерой не надо — достаточно быть вот такой, какая она есть?

Нет, на съемке Лена — актриса, опытная, собранная, умелая, с абсолютным слухом, с неподдельной искренностью. Она интересно рассказывает о работе — о том, как много дает ей режиссер, и о том, чего требует роль от нее. Лена действительно играет свой возраст — свои мечты о завтрашнем дне, свое отношение к жизни. Но именно играет, а не живет перед камерой: принимает как реальность предлагаемые обстоятельства, воображает себя Олей Алексеевой, но сама-то она, Лена, в душе не такая. Вот, например, стихи: Лена не то чтобы писать, но и читать их не умела. Понадобилось — выучилась. Вот только, говорила Лена, непонятно ей, получается картина или не получается, удается ей роль или нет.

Теперь фильм готов. Знаю, что думает о нем самокритичный режиссер. Не знаю, как восприняла картину юная актриса. По-моему, в фильме многое удалось. Прежде всего — образ Оли Алексеевой. В нем верно найдена мера обыденного и незаурядного, определены границы мира, в котором она живет, и безграничность мира, в который она прорывается. Обычна повседневная жизнь героини, но в том-то и состоит волшебство ее поэтического дара, что все, чем полна ее жизнь, что у другого рассыпается беглыми впечатлениями,— будь то недолгая, хоть горькая обида (наказали родители) или вдруг возникший интерес к новому знакомому,— все претворяется в стихи, вспыхивает, как та самая бурная «реакция с выделением тепла и света».

По каждому случаю стихи? Ничего подобного. В фильме как раз есть эпизод, показывающий непоэтичность версификаторских забав. Оля и папа играют в буриме. Девочка сочиняет: «Смешнее человека нету, чем тот, кто хочет стать поэ-



том, чтоб целый день искать созвучья. Быть химиком — гораздо лучше» —это не стихи, это никакого отношения к поэзии не имеет. Стихи у Оли рождаются не каждый день и не из желания плести рифмы, а из полуосознанной потребности осмыслить мир и в нем себя, выразить свои чувства.

Психологически верно и то, что девочка пишет какие-то неуправляемые стихи, они значат порой больше, чем мысль и чувства, их породившие. Вот Оля со знакомым пареньком-одноклассником гуляют по зимнему городу, то чинно прохаживаются, то, вдруг разбежавшись, стремительно проносятся по накатанным ледяным дорожкам — и сбивают с ног смешного прохожего, своего учителя. А стихи: «Детям кататься не надоест, а взрослые боятся скользких мест. Не пришлось бы каяться... Асфальт шершав — к асфальту тянется их душа» — о безоглядной юности, о силе первого чувства; эту силу сохранить бы на всю жизнь, без подстраховок, без боязливости. Понимает ли Оля свои стихи? Только отчасти. Спроси ее папа: «О чем это?» — она и тут могла бы ответить: «Не знаю. Может быть, о любви...» Стихи взрослее, чем их юный автор, в этом есть правда.

Отлично читает эти стихи Лена Проклова: естественно, как если бы ей они принадлежали, и чуть напряженно, как если бы рождались они сию секунду, в нашем присутствии. Но ее Оля Алексеева — и в этом тоже правда — не чувствует себя поэтессой, не мечтает стать ею. И очень хорошо, что в фильме не часто звучат стихи; будь их больше — зритель утратил бы доверие к естественности Олиного бытия.

Сценарист и режиссер изменили место действия, определенное в повести. Авторам фильма нужен был образ героического города. Именно образ, их не удовлетворяли обычные — пусть точные, пусть

яркие, пусть даже героические — приметы места действия. Символ Волгограда, эпоха и трагедия этого города — вот что пришло в фильм, сделав его значительным и просторным, укрупнив первоначальный замысел.

Казалось бы, несоизмеримы масштабы: великий город-герой и где-то в нем, на одной из улиц, в одном из дворов, маленькая компания подростков — героев фильма. И когда смотришь картину, ощущаешь поначалу как бы несоответствие гигантского фона крохотному объекту основного внимания. Но постепенно проникаешь в замысел: в самом деле, не будь того, что было трагедией, что стало славой великого волжского города, невозможной была бы даже та простенькая история из жизни сегодняшних ребят, о которой идет речь в фильме. Это очевидная мысль, но нельзя не напоминать о простых истинах, особенно в фильмах, адресованных сверстникам юных киногероев.

Умно, на мой взгляд, поступили сценарист и режиссер, отказавшись от соблазна установить прямую сюжетную связь между темой, которую несет образ города, и темой, являющейся основным содержанием картины. Как будто нет пересечений, как будто случайно сосуществование: дышат прошлым камни, памятники города, и цветет сама по себе юная сегодняшняя жизнь. Но ощущение глубокой связи между прошлым и настоящим есть в каждом из нас, достаточно случайного сопоставления, чтобы об этом напомнить. Впрочем, сопоставлением фильм не ограничивается, параллельные линии пересекутся — в финале. Я об этом скажу позже, а сначала— о недостатках картины.

К сожалению, один из наиболее приметных просчетов обнаруживает манера, в которой решена тема города. Очутившись в Волгограде, не надо прилагать специальных усилий, чтобы увидеть былое города, почувствовать силу народного героизма. Здесь поистине ничто не забыто, никто не забыт. Здесь прошлое зримо и волнует бесконечно. Можно не любить скульптур Вучетича — Малахов курган потрясает. И безотносительно к вкусам и пристрастиям снимать надо было Малахов курган — не громадную женскую фигуру, словно в одиночестве парящую над колонной праздничной демонстрации, а сам город, людей города. Не назойливо повторяющиеся в кадре знакомые символы славы, а живую землю, восставшую из мертвых, возродившуюся из пепла. Хочется прежде всего видеть в картине общие планы, просторы, дали обновленного города, хочется чувствовать ритм его сегодняшней жизни. Слишком много на экране укрупненных деталей, останавливающих на себе внимание, хотя такое решение прямо противоположно замыслу: юные герои до поры до времени пребывают в среде города, как бы привычно не замечая ее,— это ключ к изобразительному решению, если последовательно и без нажима воплощать задуманное.

Есть претензии и к драматургии фильма. Надоели, честно сказать, стандартные коллизии, без которых почти не обходятся картины с участием подростков. В этих фильмах обязательны нелады в семье: был развод или будет развод, или, наконец, в настоящее время на экране происходит все тот же развод. Дети в киносемье страдают.

В предыстории фильма «Переходный возраст» развод был. У Оли трения с мамой и полное взаимопонимание с неродным отцом — оптимистичные вариации банальной темы. Родной отец заходит



в фильм на минутку. Выясняется, что Оля не подозревала о его существовании, от нее скрыли этот факт. Нехорошо. Покоробит ли Олю святая родительская ложь? Покоробит, Оля подробно рассказывает об этом Коле. Мораль: 1) воспитание является важнейшей и нелегкой обязанностью родителей, 2) воспитывать надо правдой.

Олин неродной папа пишет фельетоны — такая у него работа. Идеей очередного фельетона он делится с «милыми дамами» — так называет он Олю и ее маму. Оле нравится папина идея. Мама взволнована: папа замахнулся на плохого человека — большого начальника. Фельетон опубликован, начальнику ничего, а папу временно не печатают. Поближе к концу картины правда берет верх, торжество справедливости герои отмечают всей семьей в уютной ресторанной обстановке. Мораль: жизнь прожить — не поле перейти, еще хорошо, что все так кончилось, ведь подростки — ушлый народ, все подмечают, все их касается, а Оля всю эту историю могла вставить в стих — это было бы похуже, чем папины фельетоны.

Вряд ли авторы стремились подчеркнуть прописями, оттенить штампами нестандартный образ главной героини, но получилось именно так.

Не повезло в фильме и сверстникам Оли. Компания юных друзей живет мечтой: создать птицелет — летательный аппарат с машущими крыльями. Необходимо изобрести синтетическую пленку, способную сокращаться подобно волокнам живых мышц. Ребята проводят химические опыты в обстановке строжайшей тайны: незачем объявлять о предстоящем полете, если неизвестно, состоится ли полет. В повести «Девочка и птицелет» эта история выглядела естественно. В фильме «Переходный возраст» эта же история противоестественна, как затя-

«Переходный возраст»



нувшееся детство. В отличие от повести, где действуют семиклассники, герои фильма на год-два старше. Год в эту пору — очень много. Приятели Оли — здоровые парни, смотрят женихами, а играют друг с другом, как дети, в полуразрушенном подвале и хотя при этом, как взрослые, сорят в разговоре терминами современной синтетики — забава их выглядит не свойственной возрасту. Веришь только Оле и только в тот момент, когда она, несмотря на удачу последнего опыта, объявляет возню с сокращающейся пленкой неинтересной. Тем паче, что и мечты сокращаются: перед ребятами маячит уже не птицелеть, а всего лишь велосипед — программа-минимум.

Рядом с Олей, рядом с Леной Прокловой не выдерживают сравнения, теряют в искренности, в убедительности и взрослые герои. Даже такой обаятельный и правдивый актер, как И. Ледогоров (папа Оли), явно проигрывает в диалогах с юной партнершей. Сказалась уже отмеченная облегченность сюжета, из-за чего взрослые герои малоинтересны как личности. Есть тут и вина режиссера: высокой точности достиг он, работая с Леной Прокловой,— это видел я и на площадке; но такого класса точности в работе с другими исполнителями режиссер не добивался — это тоже довелось мне наблюдать. Мог добиться: талантом, вкусом, уменьем Р. Викторов не обделен. Но не добился: не хватило настойчивости, терпенья.

К счастью для картины, главная героиня на всем протяжении фильма, даже в отработанных ситуациях, вызывает к себе внимание. Зрителю небезразлична

судьба Оли, и этот интерес делает менее заметными просчеты фильма. Поэтому достоинства картины не растворяются в неудачах, а в конце лучшее и вовсе возобладало.

Финал фильма драматичен: погибает мать Коли, Олиного друга, умирает от травмы, причиненной войной. Медленно идут к Малахову кургану повзрослевшие девочка и юноша, входят в Пантеон. Медленно панорамирует камера, в кадре — мемориальные плиты с нескончаемыми рядами фамилий. Взгляд успевает заметить, прочесть немногие из них. Может быть, поэтому острой болью сжимается сердце. Ведь сердце видит больше, знает: за каждой непрочитанной фамилией — такой же, как ты, человек.

Взмывает ввысь камера. За кадром слышен голос Оли, она читает стихи: «На облака облокотись и вниз на землю погляди. Взгляни на горы сверху вниз, на реки в челюстях плотин. Взгляни на села, города не свысока, а с высоты, чтоб просто больше увидать, чтоб сразу взглядом охватить...» И текшие двумя параллельными потоками сливаются тема города и тема юности, объединенные поэзией.

Приходит к зрителю юная незамутненность чувств. Казалось, несоразмерны величины: огромный город и затерявшиеся в нем подростки. Да нет же, надо верно выбрать позицию: подняться вровень с героиней фильма. А Оля продолжает читать стихи: «Да, люди выше облаков, и люди больше городов».

Дорогой эффектов

А. Честнова

«Поворот». Сценарий Л. Казаринского, Б. Ермолаева. Постановка Б. Ермолаева. Оператор И. Тамошевич. Художник И. Чейчиже. Композитор А. Бражинскас. Литовская киностудия.

Намерения авторов фильма «Поворот» были благородны. Это очевидно уже по одному тому, что взята тема важная и ответственная — тема братства литовцев и русских, тема единства, проверенного испытаниями войны. Видимо, не случайно также, что героями фильма являются юноши-старшеклассники, молодые люди, для которых этот исторический союз был само собой разумеющимся, но еще не закрепленным натвердо в процессе жизни.

Их было десять человек. Со своим учителем они возвращались с экскурсии домой. А навстречу им уже двигалась война. Она предстала в потоке беженцев, в толпах растерянных, оглушенных неожиданным, страшным ударом женщин, стариков, детей...

Не раз видел зритель подобные кадры. Одни впечатляли динамичной силой изображения, другие воздействовали суровым аскетизмом, лаконичностью. В «Повороте» авторы фильма обрушивают на зрителя стихию слепого ужаса людей, застигнутых врасплох, выхватывают кинокамерой из толпы женщину с ребенком на руках, подчеркивают ее экспрессивную позу, взвихренные ветром волосы, почти безумный взгляд и этот хрипловато-кликушеский голос, выдавливающий: «Там немцы»... Здесь все бьет на эффект, на мелодраматическую выспренность, и манера, заявленная в этой, по сути дела, экспозиции картины, становится определяющей для стилистики всей ленты.

Психологический конфликт фильма возникает с того момента, когда появляется новое лицо — русский офицер

Дубровин, присоединившийся к литовским школьникам в дороге. Ребята явно игнорируют его, неприязнь к новому попутчику вызвана тем обстоятельством, что при проверке документов учитель был арестован русским патрулем (случайное недоразумение, как потом оказалось), и тем, что офицер, вопреки желанию ребят, рвущихся вперед, домой, настаивает на том, чтобы ехать назад, потому что в деревне, куда они направляются, уже немцы.

Лента исчерпает себя до конца, подойдет к финалу, когда мальчишки смогут преодолеть в себе недоверчивость к офицеру, пока откроется им бескорыстие души, героизм русского воина.

Итак, название фильма «Поворот» — аллегория духовной перестройки человека. К концу фильма «поворот» должен совершиться, но как произойдет этот процесс внутреннего перелома? Сумели ли авторы убедительно донести до нас ту психологическую борьбу, что в результате помогает преодолеть «отчужденность» к русскому воину?

Попробуем проследить за ходом событий в фильме.

Ребята остались без учителя, потом внезапно уходит шофер автобуса, и школьники продолжают путь с русским офицером Дубровиным (его играет Л. Неведомский). Неожиданно на дороге возникают страшное чучело повешенного и лежащий рядом на земле убитый. Устрашающее зрелище, кажется, ясно говорит о том, что дальше ехать никак нельзя, однако по-прежнему стремление русского эвакуировать, спасти ребят встречает их сопротивление, правда, уже не единодушное. Возникает ссора, почти драка, но ее внезапно прерывает бомбежка. На экране это показано так, что создается впечатление нарочитости происходящего: на открытом шоссе под разрывами снарядов кружится офицер Дубровин, подбегая по очереди ко всем ребятам с криком «ложись!». Казалось бы, ситуация естественная: напуганные до шока ребята и рискующий собой для их спасения взрослый. Но произошло странное смещение — среди присмиревших, несколько настороженных ребят обезумевшим кажется снующий между ними воин. Внешне эффектные кадры — живописно распластанные на земле фигуры ребят, мечущийся офицер — придали сцене противоположный смысл.

После обстрела офицер Дубровин по очереди поднимет неподвижно лежащих на шоссе ребят, последний из них окажется убитым.

Первая смерть. С этого момента зрители вправе ожидать начала психологического поворота, преломления в сознании героев тех событий, свидетелями которых они стали. Смерть товарища неумолимо вовлекла их в самую трагедию войны, которую они до сих пор так непосредственно не ощущали. Но смерть эта запомнится только лишь как первая, потому что на экране мы не увидим естественной реакции на трагедию — эмоциональной, психологической.

Для раскрытия психологии не остается ни места ни времени. Фильм идет по пути механического нагромождения бедствий, испытаний, демонстрации эффектно снятых кадров, показывающих ужасы войны, а внутренний мир ребят скрыт, непонятен зрителю. Удивляешься хладнокровию юных героев фильма, которые воспринимают все трагические события с безразличием привычных впечатлений.

Авторы фильма стараются во что бы то ни стало усилить внешнюю напряженность сюжета: ребята не раз попадут под обстрел, пострадает их автобус,

они промокнут до нитки под дождем, почти столкнутся с немцами... Во всех рискованных приключениях проявятся самоотверженность и выдержка русского офицера, а ребята по-прежнему будут лишь безучастными свидетелями происходящего. Они по сути дела не имеют в фильме своего лица, своего характера, хотя где-то во второй трети картины сюжетное повествование вдруг сменяется построением новеллистическим — и каждая новелла посвящена одному герою.

Внезапно остановленный кадр, застывшее лицо и стремительно движущееся на зрителя имя «Андрюс» возвещают о первой новелле. В начале фильма Андрюс покидает автобус с товарищами — в толпе беженцев он увидел отца — и снова появляется уже в новелле. В рассеянном взгляде скептичность, снисходительное превосходство человека, познавшего многое, отрешенность от окружающей «суеты сует». Герою свойственна какая-то удручающая рефлексия, он говорит многозначительно и пространно. Итак, герой дан в двух ипостасях: обычный паренек и человек, изломанный войной. А затем следует смерть — удручающая, бессмысленная... Неожиданно увидев немцев на мотоциклах, мальчик бросается бежать. Он бежит инстинктивно, по инерции. За ним мчатся машины. Резко сменяющиеся размытые кадры обрываются гибелью загнанного мальчика.

Общий смысл этой новеллы можно понять — речь идет о столкновении Беззащитности и Жестокости вообще, хотя и с большой буквы.

Но вот следующая новелла — «Владас» — остается зашифрованной для зрителя.

Во Владасе происходит борьба: уйти или остаться. Удерживает чувство това-

«Поворот»







рищества, солидарности в беде; а остаться Владас не хочет, как можно понять из фильма, по каким-то принципиальным убеждениям. Но каким? Это не ясно.

Владас долго не поддается на уговоры друзей и мольбы сестер убитого друга не уходить. После долгих колебаний он покидает товарищей, но в итоге все-таки возвращается обратно. Однако, как мы уже говорили, мотивы его «метаний» не объяснены в картине.

На протяжении фильма ребята не меняют своего неприязненного отношения к русскому офицеру. И только тогда, когда они узнают о том, что этот человек ослеп, они оценивают его героическую выдержку, силой которой он скрывал надвигающуюся катастрофу, только теперь происходит в их сознании внезапный «поворот».

И невольно напрашивается вывод: там, где была бессильна самоотверженность героя, воздействовала слепота. Именно слепота Дубровина повернула к нему ребят самим фактом страшного несчастья. А если бы этого не случилось? Впрочем, такого не могло быть — слепота была необходима авторам как завершающий эффектный аккорд фильма.

Слепой офицер выводит оставшихся в живых ребят за линию фронта. Он идет впереди по широкой открытой дороге, и его руку подхватывает простая старая женщина. Путь продолжается.

Так заканчивается эта лента, в которой многое вызовет недоумение. Ведь нельзя же достоинством фильма считать только важную тему. Как нельзя нарочитую усложненность киноязыка принимать за новаторство.

Человеку о человеке

Татьяна Тэсс

Прежде чем начать разговор о документальных фильмах, мне хочется рассказать об одном письме.

Оно пришло из города Нея. Признаться, я и не знала, что в Костромской области существует такой городок, и уж совсем не имела представления о том, что в нем на улице Матросова живет Александра Вилкова, приславшая мне письмо. Но едва я начала читать первые строчки, написанные косым полудетским почерком, как меня тотчас же охватило то волнение, какое испытываешь, когда соприкасаешься с чувством живым и искренним, открытым тебе доверчиво и бескорыстно.

Автор письма работает в Нее на заводе и одновременно учится в школе рабочей молодежи. Недавно ей поручили вести культмассовую работу в цехе, и одной из ее новых обязанностей стало регулярное чтение вслух во время обеденного перерыва. Как она простодушно объяснила в письме, она решила, что «лучше всего подойдут очерки, потому что они самые короткие и можно прочесть их быстро».

Выбрав в газете очерк, который показался ей самым интересным, она пришла с ним в цех. И тут произошло нечто для нее неожиданное и сбившее ее с толка. Оказалось, что ни одного человека в цехе очерк не заинтересовал: слушали его равнодушно, а может быть, и вовсе не слушали.

«А ведь он был так красиво написан! — сокрушалась она.— Почему же они остались к нему равнодушны?»

Тогда она стала искать в газетах и журналах другие очерки, отбирала, перечитывала их и приносила какой-либо из них для чтения в цех, но успех, как она сообщала в письме, «был переменным».

И вдруг однажды, когда она кончила читать, она ощутила необычную тишину.

Подняв глаза, она увидела обращенные к ней задумчивые, сосредоточенные лица. Почти все работавшие в цехе были много старше ее самой, но сейчас они смотрели на нее с уважительным доверием, словно ожидали, что она расскажет им что-то о судьбе людей, которых они узнали из прочитанных ею страниц.

До самого конца перерыва ее слушатели не расходились, споря о том, что только что она им прочла. И сама Шура Вилкова, забыв, что должна была «идти отчитываться в проделанной работе культмассовика», со страстью включилась в это обсуждение, соглашаясь с одними и стараясь переубедить других. И когда после работы она шла домой, она испытывала смутное счастливое чувство нового открытия.

«Впервые в жизни я поняла по-настоящему,— писала она,— что ничто не может быть интересней, чем рассказывать человеку о человеке. Рассказывать так, чтобы люди лучше знали друг друга. Рассказывать так, чтобы этот человек стал тебе понятным, нужным, чтобы ты спорила бы с ним или соглашалась, чтобы ты сравнивала с ним свою жизнь и спрашивала себя, поступила бы ты так же или не поступила бы, и сама становилась бы в этом споре умней и лучше. Чтобы ты заново видела, чем ты живешь».

При всей безыскусственности этого письма в нем четко сформулировано одно из важных качеств документальной прозы.

Подлинность события, реальность факта, уверенность в точном адресе героя, независимо от того, указан этот адрес или нет, создают особую «эмоциональную атмосферу» у читателя. В этой атмосфере и рождаются те чувства, о которых пишет Шура Вилкова: непосредственная близость к герою или внутренний спор с ним, раздумья не только над его судьбой и жизнью, но и над своей собственной. А порою и спор с самим собой, утверждение в себе новых, более высоких нравственных начал.

Но все это происходит только тогда, когда душа человека соприкасается с искусством подлинным, когда он ощущает, что с ним ведут большой, честный, откровенный разговор, бесконечно интересный и нужный для обеих сторон.

По моему убеждению, в такой же мере, как к документальной прозе, все это можно отнести к документальному кино. Эти жанры всегда были не только близки, но и во многом тесно смыкались.

Не только потому, что писатели, работающие над документальной прозой, часто становятся авторами документальных сценариев. Это, конечно, не пример, ибо в документальном кино с успехом работают и романисты, и новеллисты, и поэты.

Речь идет о том, что можно назвать «сходством поисков», о близости и темы и средств ее раскрытия, и, конечно же, о том, что так славно, с волнением «первооткрывателя» написала Шура Вилкова: о стремлении рассказать человеку о человеке.

Я подразумеваю не только фильм-портрет или фильм-биографию.

Рассказ о человеке по существу живет в каждой теме. От самого художника зависит, как, на каком нравственном, эмоциональном «диапазоне» этот рассказ прозвучит, как в результате будет услышан и пережит зрителем.

Случилось так, что за последние дни мне довелось посмотреть ряд документальных лент.

Одни я видела в обычном зрительном зале, наблюдая и ощущая его реакцию; другие смотрела в маленькой просмотровой комнате, где находилась только я,— да невидимый механик за стеной.

Быть наедине с экраном не так-то просто: в чем-то это обостряет восприятие, но, с другой стороны, в одиноком общении с чужим трудом, чужим творчеством есть и внутренний неуют, словно ты сама лишила себя такой важной вещи, как совместность, «соприкасаемость» чувств.

Искупается это, пожалуй, одним: возможностью тут же посмотреть фильм еще раз. А это иногда, как говорится, дорогого стоит. Впрочем, по этому поводу разговор будет позже.

В подборе фильмов, которые я смотрела, точно заданной схемы не было. Фильмы оказались разными, сделанными очень разными авторами — и по почерку и по уровню мастерства. Словом, очередные фильмы, очередные работы.

Первым в ряду просмотров оказался фильм «Военной музыки оркестр»*. С него-то я и хочу начать разговор.

Есть особая магия в звуках военного оркестра. В ту минуту, когда вы слышите на улице или на площади звонкую медь строевого марша, отзвук этого колдовского ритма, в котором беспощадная четкость соединяется с певучей силой, немедля повторяется, как эхо, в вашей душе. И не успеваете вы опомниться, как ноги сами несут вас туда, где поет и властвует могучий голос труб и четкие, как биение сердца, удары барабана.

Сила ритма соединяет музыкантов тесно и неразделимо, военный оркестр ощущается нами, как единое целое, как некий певучий монолит, полный солнечных бликов, взрывающихся маленькими пожарами на меди труб.

Оркестр — это могучее умножение музыки. Любопытно, что фильм об оркестре начинается с обратного процесса: с деления.

Оркестр вначале показан на экране как бы разделенным на отдельные инструменты, отдельные музыкальные голоса, характеры отдельных музыкантов. Это не похожие друг на друга люди; уровень их способностей разный, они по-разному относятся и к своему труду и к музыке; сложность их характеров тоже различна.

Как известно, каждому музыканту в оркестре дана своя партия: для одних — сильный и ясный голос мелодии, для других — аккомпанемент, бескорыстное служение главной теме. Военный дирижер в офицерской форме ведет занятия с музыкантами. Это еще не репетиция, это черновая работа, утомительная, кажущаяся бесконечной, когда настойчиво и неумолимо отрабатывается до полной четкости все, начиная от движения, каким музыкант поднимает свой инструмент, и кончая отделкой звукового штриха.

— Ты пойми,— терпеливо объясняет дирижер, и лица музыкантов, проходящие перед нами на экране, снова поражают несходством их «внутренних выражений», подсмотренным кинообъективом.— Ты пойми,— объясняет дирижер одному из трубачей.— Ты идешь в строю и играешь. Ты не по лесу пробираешься в тыл противника, ты идешь в строю и играешь. Идешь в строю и играешь...

И вот в тему музыки входит тема единства, общности движения, когда идешь в одном строю с товарищами, плечом к плечу, «идешь в строю и играешь».

* «Военной музыки оркестр». Авторы фильма П. Коган и П. Мостовой. Ленинградская студия документальных фильмов, 1968.

Объективом пойман тонкий, трудно уловимый момент перехода душевных состояний, и зритель видит, как человек, только что со скучным постоянством уныло тянувший ноту, лишь формально связанную для него с общим рисунком мелодии, наконец, всем существом ощущает, что мелодия не существует без этой ноты, что он и ритм — неразделимы.

На наших глазах рождается музыка военного парада, сверкающая и праздничная, рождается военный марш в волшебно точной силе его ритма.

Столько раз мы видели на экране кадры военных парадов, что, казалось бы, трудно удивить зрителей новой находкой.

Но авторы фильма сумели это сделать. Снятые сверху планы площади, на которой выстроился перед началом парада сводный военный оркестр, запоминаются своей красотой и пластичностью. Но сила этих кадров, как мне представляется, все же не в формальном мастерстве оператора, а в том, что они поэтично и выразительно завершают ассоциации и мысли, разбуженные фильмом в зрителе. Так фильм рассказывает нам и об оркестре и о человеке.

Зрителя, как правило, всегда привлекает возможность проникнуть при помощи кино туда, где в обычных условиях он присутствовать не может.

Фильм, в котором, к примеру, рассказано о больном с пересаженным сердцем и показано все, что с этой операцией связано, обязательно привлечет внимание зрителей.

Но существуют и события другого порядка, также не всегда открытые для того, чтобы в них заглянуло множество глаз. Речь идет о событиях, происходящих во внутреннем мире человека, — если можно так сказать, о «событиях души».

Проследить их кинокамерой, может быть, еще сложней. И не потому, что трудно в них проникнуть: при современной технике съемки это стало, в общем, доступно.

С моей точки зрения, трудность заключается прежде всего в определении «границы вторжения», того нравственного порога, который авторы фильма не должны переступать. Определить эти границы в процессе работы не может никто, кроме самих авторов.

Короче говоря, я подразумеваю под этим чувство такта, неписаные законы этики художника.

И здесь я хочу перейти к одному фильму, выпущенному Ленинградской студией. Называется он «Сорок шагов» *.

Это те сорок шагов, которые отделяют здание Ленинградской консерватории от театра оперы.

Для обычного прохожего — это минутный путь.

Для учащегося консерватории — это путь его надежд, ибо когда-то в будущем он, может быть, пройдет эти сорок шагов, чтобы войти в двери театра как солист оперы.

Во всяком случае, такова его мечта. Но ох, как долог и сложен путь к заветной двери — театральному артистическому входу! Как трудно бывает эти сорок шагов пройти!

Об этом, собственно, и рассказывает фильм.

Он снят в классе преподавателя Ленинградской консерватории, заслуженной артистки РСФСР Н. А. Серваль. По экранному времени — это короткая

* «Сорок шагов». Сценарий М. Мильмана. Режиссер С. Аранович. Оператор А. Рейзентул. Звукооператор Н. Зинина. Ленинградская студия документальных фильмов, 1968.

лента. Но вмещает она очень много. Может быть, целую человеческую жизнь.

В фильме показан класс пения и занятия преподавателя с двумя ученицами.

У обеих учениц — хорошие вокальные данные. Но разница между ними велика.

Одна схватывает на лету каждое требование, каждый совет педагога, загораясь вдохновением, вкладывая в пение, как принято говорить, всю свою душу.

У другой душа спит.

Голос ее прекрасен — низкий, глубокий, с бархатной окраской... Но он не наполнен ни страстью, ни печалью, ни волнением. Он — как пустой певучий сосуд.

— Образ, внутренний образ — вот что самое дорогое! — говорит преподавательница страстно.— Ваши красивые глаза ничего не выражают, они пусты...

Ученица начинает арию снова, и — удивительное дело! — все чувства, которые вложил в арию композитор, отражены не на красивом, юном лице поющей ученицы, а на лице педагога, умном, внимательном и усталом лице пожилой женщины.

Оно освещено музыкой, каждая нота находит в нем свой отзвук, в нем дышат ожидание, волнение, боль... И когда ученица вдруг останавливается, забыв текст арии, преподавательница почти кричит ей:

— Никогда не забудешь слова, если знаешь, о чем поешь! Никогда!

И заставляет начать арию снова. И ученица плачет.

Не знаю, снимался ли фильм «Сорок шагов» скрытой камерой: в данном случае вопрос техники съемки не играет особой роли.

Скрытая камера здесь по существу не нужна. Ибо герои фильма ничего не скрывают: так поглощены они тем, что внутри них происходит. Их чувства обнажены, искренность абсолютна, они глубоко ушли в свой внутренний мир, не замечая мира, их окружающего.

Но когда фильм закончился, скажу откровенно, меня обступили чувства весьма противоречивые.

Не переступили ли в данном случае режиссер и оператор границы допустимого вторжения в чужую жизнь? И не жестоко ли так вскрывать скальпелем чужую душу? Герои фильма — люди с точным адресом; их узнают, увидев на экране, все, кто с ними знаком, и с ними познакомятся те, кто не знал их раньше. Есть ли у авторов моральное право распахнуть перед столь многочисленными зрителями дверь консерваторского класса, чтобы показать им чужую личную жизнь, одни из самых сложных и заветных ее минут — минуты боли, гнева, отчаяния, надежды?

По роду работы мне приходится решать для самой себя подобные вопросы очень часто, и я знаю на собственном опыте, как трудно это порою дается. В одном из учебников управления автомобилем я прочла совет водителю не забывать, что, когда он берется за руль, в его руках находятся тысячи килограммов движущегося с большой скоростью металла. Это правило с соответствующим изменением можно отнести к любому человеку, в руках которого по роду его профессии находится оружие большой силы, будь то газетный очерк о чьей-то реальной судьбе или выпущенный на экран кинофильм, где эта судьба и жизнь будут показаны миллионам зрителей.

И тут я вспомнила о благодатном преимуществе закрытого просмотра, когда знакомишься с фильмом, что называется, с глазу на глаз, в пустом зале. Я пошла

в аппаратную и попросила механика прокрутить фильм еще раз.

Нет, я не собираюсь советовать зрителям обязательно смотреть «Сорок шагов» дважды. То, что я не восприняла его сразу, это ошибка моя, а не его авторов. Ибо едва появились снова на экране первые кадры, как для меня на этот раз явственно прозвучала главная его тема: борьба за душу человека, живую душу в искусстве.

А борьба — это не безобидная, мирная салонная беседа. Это — обнажение страстей, столкновение характеров, чувства сильные и безудержные; показывать их, очевидно, надо такими, какими они проявились. И какой бы трудной подчас эта борьба ни была, она благородна, ибо освещена благородством ее конечной цели.

Показать ее на экране непросто. Для этого нужен не только талант, но и мужество. Нужна еще одна важная вещь, которая, на мой взгляд, и определила удачу фильма: глубокая преданность главному его герою — искусству.

В этом коротком фильме заложено важное воспитательное начало. Он может помочь молодым людям понять, как труден путь искусства, на который они с простодушной легкостью собираются вступить, помочь им зримо увидеть и осознать, что в «полдуши» служить искусству невозможно.

Что же касается допустимых для режиссера «границ вторжения»... В данном случае, этот вопрос, как мне представляется, решает уже сама жизнь. Если в результате педагог победит и разбудит в ученице волю, увлечение, самоотверженность, дремлющие пласты чувств, тогда этой девушке фильм принесет только радость, лишь слегка омраченную, может быть, далекими воспоминаниями. Если же победа не состоится... Вовремя осознать ошибочность жизненного выбора тоже важно и полезно.

Так, фильм как явление кинематографическое смыкается с явлениями жизни. С этих позиций мне хотелось бы рассмотреть еще одну документальную картину — «Восемнадцать моих мальчишек»*.

Она ни в чем не похожа на «Сорок шагов» — ни по характеру героев, ни по почерку авторов. Если в первом фильме события происходят за закрытой дверью консерваторского класса, в ограниченном «камерном» пространстве, то здесь они развиваются в большом шумном цехе, среди грохота станков. И герои его совсем другие: восемнадцать буйных ребят, из тех, которые еще недавно считались (а может быть, считаются и сейчас) «грозой дворов». Возраст их таков, что они уже перестали быть детьми, но еще не стали по-настоящему взрослыми. С позиций, определяемых паспортным столом и анкетными данными, они уже достигли совершеннолетия. А мастер Степан Степанович в них по-прежнему видит то детское, что еще живет и дышит в их существе под внешним слоем ухарства и озорства.

Степан Степанович...

На экране его лицо — мягкое, полное лицо немолодого человека. Он смотрит на свой буйный, ершистый, неукротимый отряд, смотрит долго, внимательно, пристально... И думает вслух:

— Сколько в них еще детства, сколько наивности, шалости...

Что, он не знает жизни, этот пожилой человек? Или, может быть, перед нами сентиментальный идеалист, добрый чу-

---

* Об этом фильме уже была опубликована статья в «Искусстве кино», 1968, № 6.

дак, которого эти орлы, не задумываясь, собьют с ног при первом же столкновении?

Нет, все обстоит по-другому.

Степан Степанович, полковник в отставке, видел жизнь на крутых ее переломах, которые дают человеку право на уверенность в силе собственного душевного опыта. И думает он так именно потому, что знает жизнь, знает, как нужны людям доверие и доброта, знает на опыте разницу между внешним «защитным покровом» души, который бывает до боли жестким, и беззащитной нежностью, что под этим покровом иногда скрывается.

Характер этого человека поразителен по безыскусственности, цельности и терпению. Вместе с тем мы ясно видим: перед нами человек сильный.

Основной текст фильма — монолог Степана Степановича, неторопливый, раздумчивый и доверительный. Такое решение полно скрытых опасностей и первая из них — декламационность. Да и как, казалось бы, можно избежать такой опасности, если своего героя — не актера, а обыкновенного человека, отнюдь не привыкшего откровенничать перед глазом кинокамеры,— режиссер хочет заставить произнести длинную речь о главном деле его жизни?

Оказалось, что избежать этого все-таки можно.

Где-то, при иных обстоятельствах, допускающих откровенность и непосредственность общения, авторы фильма записали разговор со своим героем. В фильм он вмонтирован как голос за кадром, как размышления, обращенные Степаном Степановичем не к зрителям, а только к самому себе. Соединение спокойного мягкого голоса, которому легкий украинский налет придает дополнительную и привлекательную характерность, с сильным и достоверным жизненным материалом, разворачивающимся в фильме,— это соединение получилось органичным и свежим.

Фильм утверждает силу добра и веру в добро. Утверждает, не обходя трудные жизненные конфликты, а сталкивая зрителя с ними, показывая, как справляется с трудностями сложной своей работы умный, добрый и зоркий человек. Человек, который изо дня в день, терпеливо, мягко и умело воюет с этими отчаянными ребятами, прививая им те черты, какие сам справедливо считает главными в жизни. И в итоге это ему удается.

Массовость такого искусства, как кино, дает возможность рассказать сотням людей эту простую и удивительную в своей простоте историю и заставить задуматься над нею.

Сила любого фильма определяется длительностью его художественного воздействия.

Как бы ни были остры эмоции человека в зрительном зале, цена им невелика, если, выйдя на улицу, он забывает, какой фильм смотрел. Тогда, когда работа художника по-настоящему глубока, зритель, посмотрев фильм, уносит его в своем сознании, продолжая о нем думать, споря или соглашаясь с тем, что увидел.

Документальный кинематограф, все больше расширяющий сферу своего нравственного воздействия, вторгается сейчас в области, непосредственно связанные с нашей ежедневной, обычной жизнью и теми проблемами, какие нас в ней волнуют.

Одна из этих проблем — отношения между врачом и больным, отношение самого врача к выбранной им профес-

сии. На эту тему, очевидно, и был задуман фильм «Долг»*.

В нем рассказывается о том, как молодой врач, посланный на работу в сельскую больницу, самовольно ее покинул, оставив село без медицинского обслуживания. Покинул, забыв о том, что если он в селе один — он не принадлежит самому себе, его некем заменить, его могут вызвать в любое время дня и ночи. Покинул, нарушив свой долг, торжественную врачебную клятву. Покинул по простой и постыдной причине: испугался трудной работы.

Медицина — это не только профессия. Это — призвание. И прежде всего, может быть, призвание к бескорыстному служению человеку, призвание к доброте. Мне кажется, главная тема фильма именно здесь. К огорчению, авторы фильма ее почти не коснулись. «Главный удар» они перенесли на другое, показав на экране смерть больного. В фильме сняты деревенские похороны, сняты сильно, подробно, выразительно. Но душа моя протестовала, когда я смотрела эти кадры: нельзя рассматривать чужое горе со стороны, в этом есть что-то оскорбительное для людей, которые это горе переживают. К тому же эпизод этот неправомерно длинен, словно авторы никак не могут расстаться с безошибочно сильно воздействующим, но безжалостным по своей нравственной природе материалом.

Фильм показался мне лишенным четкой и органичной композиции. Чувство это усилил финал с его ложной красивостью, где главная тема совсем исчезла, а осталась только некая изящная виньетка. Профессиональное операторское мастерство, с которым снят фильм, не компенсировало все же его искусственности.

А вместе с тем мы знаем, как прекрасны в кино кадры, где присутствует красота! К примеру, красота отлично снятой природы... Прекрасны эти кадры тогда, когда их нельзя отнять от живой ткани сюжета.

Когда я начала смотреть фильм «С добрым утром!»*, щедрость и обилие красиво снятых планов, честно говоря, меня несколько насторожили.

Тема фильма локальна и, в общем, прозаична: он рассказывает о пастбищах и молочной ферме в горах Армении и о людях, которые там работают. Поначалу живописность мастерски снятых пейзажей, «стоп-съемки», лихо найденные точки, некоторый перебор контржурных кадров кажутся нарочитыми. Но вот постепенно проступает полней главная тема, и все в фильме становится на свои места.

На экране разворачивается неожиданно поэтичный рассказ о том, какой необыкновенный путь проходит обыкновенная бутылка с молоком, поставленная утром на резиновый коврик у вашей входной двери. Рассказ о том, сколько солнца и ветра, запаха трав и камня, трудностей и опасностей ощущают каждый день люди, работающие высоко в горах, люди, которых никто из нас не знает. Фильм получился удивительно человечным. И некоторый перебор красивости как-то сам по себе стушевался, отодвинулся на задний план.

...Тут, напоследок, я хочу сознаться в одном своем поступке. Просмотрев все фильмы, о которых шла речь, я опять

* «Долг». Сценарий В. Ефремова, В. Гурьянова. Режиссер В. Гурьянов. Оператор Ю. Александров. Музоформление С. Томбак. Ленинградская студия документальных фильмов, 1968.

* «С добрым утром!» Сценарий А. Аракеляна, Д. Кесаяна. Режиссер Д. Кесаян. Оператор Ю. Бабаханян. Композитор Г. Ахинян. Ереванская студия научно-популярных и хроникально-документальных фильмов, 1968.

пошла в аппаратную и попросила киномеханика показать мне «Сорок шагов». Снова зазвучал с экрана рассказ о вдохновении и мастерстве — страстный, горький и счастливый. Когда фильм закончился, я не сразу собралась уходить: сидела в своем углу и думала, разбираясь во всех впечатлениях.

И тут механик, решив, что меня уже нет в зале, выключил свет.

Если вы когда-нибудь оказывались в зале без окон, с плотно закрытыми дверьми, когда там погасили свет, вы знаете, что это такое. Я сидела совершенно одна в густой, как чернила, темноте, сидела тихо, как мышь, не шевелясь, не торопясь искать выход, и перед глазами моими бесшумно проходили, один за другим, все люди, с которыми я только что познакомилась на экране, — разные, удивительные, не похожие друг на друга, каждый со своей жизнью и своей судьбой.

И я снова подумала о девушке из города Нея, написавшей в Москву письмо.

Она права: ничто все-таки не может быть интересней, чем рассказывать человеку о человеке.

Радость и боль общения

А. Каменский

«Мой Федотов». Автор сценария Д. Сарабьянов. Режиссер Г. Ельницкая. Оператор О. Краснов. Композитор Е. Туманян. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1968.

Как историк советского искусства могу засвидетельствовать, что в послевоенные годы резко и бурно возрос интерес к творчеству художников — и современных и классиков. Музеи и выставочные залы получили многомиллионного зрителя: ранее ничего подобного не было.

Кинематограф с истинной оперативностью откликнулся на эту массовость тяготения к изобразительному искусству. Уже в первое послевоенное десятилетие появилось много научно-популярных фильмов о творчестве художников.

Однако многие ленты конца сороковых — начала пятидесятых годов носили иллюстративный характер. Их содержание складывалось из вереницы кинорепродукций картин и скульптур, старых фотографий, а также натурных съемок со стереотипным репертуаром («дом, где родился художник», «залы музея, где висят его картины», «еще не снесенный дом, где герой фильма встречался с тем-то» и т. д.). При известном полете воображения сценариста и режиссера снимались еще виды разных мест, где покойного мастера осенили якобы самые счастливые идеи.

Такие фильмы ушли в прошлое, надеюсь, безвозвратно. За исключением картин и хроникальных сюжетов чисто документального характера (открытие выставки, памятника и т. д.), фильмы по изобразительному искусству стали делаться совсем в ином ключе. Оригинальность творческого решения стала для них обязательной — иначе им трудно найти место в современном искусстве.

Судьбы этого направления складываются нелегко. Фильмы иллюстративного тол-

ка были совершенно несостоятельны, но все же несли в себе информацию и имели основание называться научно-популярными. Ибо в освещении художнических биографий они использовали положения и выводы искусствоведческой науки.

В большинстве лучших фильмов о художниках, сделанных в последние годы (например, картины о Сарьяне, Петрове-Водкине, Фаворском, Пиросманишвили), очевидно стремление создать образ искусства и его творца. Тут нередки метафоры, вольные ассоциации, свободная, часто субъективная система отбора и композиции изобразительного материала. Менее всего я хочу ставить это в упрек авторам упомянутых фильмов. Они разрабатывают на наших глазах какое-то новое направление, которое еще и названия-то не имеет, но уже бесспорно доказало свое право на существование: победителей не судят, а фильмы о Сарьяне или Фаворском были несомненными победами.

Но наряду с ассоциативными композициями на темы и идеи творчества отдельных художников, могут иметь место и ленты собственно научно-популярного плана. Такие работы ставят своей целью распространять с помощью кинематографа знания по истории искусства, научно точные представления о различных его эпохах и корифеях.

Я уверен, что в самом недалеком будущем всякого рода «вариации на тему», как бы талантливы они ни были, уступят главное место таким фильмам об искусстве, в основе которых будут лежать пафос познания и структурно четкая подоснова хорошо разработанной научной концепции.

Сочетание научной полноценности и предельно возможного использования образных средств кино — вот девиз фильмов об искусстве.

«Мой Федотов»







Интересной и многообещающей является в этом плане маленькая цветная лента «Мой Федотов», выпущенная в 1968 году «Центрнаучфильмом».

Притяжательное местоимение «мой», вынесенное в заглавие, вне всякого сомнения, имеет в виду автора сценария Д. Сарабьянова. Он ведет рассказ от первого лица, подчеркивает личный характер своих суждений и мнений, говорит о тех чувствах и мыслях, которые порождает у него драма жизни и творчества Павла Андреевича Федотова. Словом, съемочный коллектив фильма с самого же начала предоставил Д. Сарабьянову все права и обязанности солиста.

Для этого были свои основания. Д. Сарабьянов — один из ведущих современных историков русского искусства. Федотовым он занимается многие годы — в ближайшее время выходит в свет его капитальная монография об этом замечательном художнике. А если к этому добавить, что у Сарабьянова остро развитое современное восприятие искусства прошлых эпох и незаурядное литературное дарование, то станет ясно, как подобное сочетание подошло для подготовки данного сценария и именно в таком «солирующем» варианте.

(Не могу тут не заметить с искренней горечью, что сценарии научно-популярных фильмов о живописи и скульптуре сплошь и рядом пишут люди, может быть, и опытные в киноремесле, но абсолютно далекие от изобразительного искусства. Это приводит к удручающим результатам. Я убежден, что сценарии искусствоведческих фильмов должны писать либо литературно одаренные искусствоведы, либо писатели, для которых изобразительное искусство давно уже стало родной стихией,— такие, как Е. Дорош, Л. Волынский, В. Некрасов, И. Андроников и некоторые другие.)

Итак — «Мой Федотов». С первых же кадров фильма становится очевидным, что автор хотел соединить правдивое, научно-объективное повествование о жизненном и творческом пути великого мастера с личным восприятием его работ. Замысел интересный и, конечно же, совершенно не случайный. Популярно-академический стиль в искусствоведческом общетиражном фильме заранее обречен на провал. Вместе с тем совесть ученого не позволила сценаристу безоглядно нырнуть в пучину субъективного своеволия. И он выбирает нечто среднее. Трудный фарватер: ошую и одесную сплошные сциллы и харибды. Фильм начинается, как десятки подобных: зал Третьяковки, где расположены картины художника. Но еще не успеваешь подосадовать по поводу такой набившей оскомину традиционности, как слышишь закадровый текст, полный взволнованной проникновенности: «С особым чувством я захожу в этот зал посмотреть на эти картины, поклониться их создателю, имя которому — Федотов». Это сразу же создает между зрителем и экраном атмосферу какой-то интимной близости и доверчивого взаимопонимания (жаль только, что слова произносит диктор: уж если «я», так и говори своим голосом; холодок отчужденности неистребим в интонациях даже самого опытного и тактичного диктора).

Правда, в дальнейшем «я» исчезает довольно надолго — и не только в тексте, но и в развитии изобразительного ряда. Мелькают один за другим зарисовки, сделанные Федотовым в годы его военной службы,— портреты друзей-офицеров, автопортреты, акварели на темы полковой жизни, наброски с гипсов —

дань занятиям искусством, сценки повседневности Невского проспекта — словом, весьма сумбурный калейдоскоп мимоходных наблюдений одаренного, тяготеющего к «художеству» офицера. Задержись поток этих кадров-репродукций чуть подольше — стало бы скучновато, и интонация драматического рассказа от первого лица забылась бы. Но вот экран на какое-то мгновение застывает, задерживая внимание на автопортрете Федотова из акварели «Картежники». Еще юный и блестящий, окруженный бесшабашными, оживленными гуляками-офицерами, Федотов грустен и задумчив. Его облик настораживает, вселяет какое-то тревожное предчувствие.

И вот тут-то, в момент повествования о решающем переломе в жизни Федотова, вновь возвращается «я» рассказчика: «Меня всегда поражает его мужество. Он бросил все — полк, службу, карьеру, чтобы стать художником без имени и без звания, чтобы в 29 лет все начать сначала. Он поставил на карту жизнь».

Эта реплика, вплетенная в монтаж с безукоризненной органичностью, во многом определяет дальнейшую композицию фильма и характер его восприятия зрителем. Мы получаем достаточно полное, точное и разностороннее представление о творческом пути П. А. Федотова, но оно, это представление, приходит к нам в фильм через рассказ биографа, который повествует о своем герое, как о близком и дорогом ему человеке. В этой «двойной экспозиции» сценарного решения — основа оригинальности кинокартины «Мой Федотов». Экран показывает рисунки петербургских серий Федотова; общий вид, фрагменты и детали его знаменитых картин «Свежий кавалер», «Сватовство майора» и других. Но внутренней пружиной отбора сюжетов, динамики и ритма кадров, а главное, их эмоциональных интонаций является закадровый рассказ сценариста, который выступает тут не комментатором, а собеседником. Тонкая, зрительно впечатляющая раскадровка киноизображения картины «Вдовушка» сопровождается грустной повестью о неудачной любви Федотова, о том, как все радости, вся красота мира уходили от него безвозвратно. «Мне иногда кажется,— говорит за кадром рассказчик в связи с картиной «Вдовушка»,— что Федотов прощается здесь с красотой мира».

Последняя часть фильма — бесспорно, самая удачная, самая впечатляющая. Конечно, в большой мере это объясняется тем, что речь идет о самых значительных по своей образной силе последних картинах Федотова. Стоит вспомнить в этой связи, что у огромного большинства зрителей давно и накрепко сложилось впечатление, что Павел Федотов — это талантливый жанрист-бытописатель, зоркий и наблюдательный повествователь о буднях чиновного люда России в середине XIX века. Мало кто еще оценил, что по своей трагической силе последние картины Федотова могут сравниться с «Петербургскими повестями» Гоголя.

Авторы фильма это понимают и показывают. При этом очень ценно, что лаконично и впечатляюще раскрывается не только повествовательно-драматическая суть картин, но и их изобразительная ткань. Полотно «Анкор, еще анкор» охарактеризовано как «крик отчаяния»: «Как маятник, прыгает через палку пудель. Минуты, часы, дни. Проходит жизнь». В трех кратких фразах точно раскрыт образный смысл картины. Но дальше: «Фигуры и предметы плавятся в духоте, теряя ясные контуры,

расплываясь и искажаясь». В лаконичной формуле с уверенной ясностью охарактеризован изобразительный строй картины, система ее живописного воздействия, которое своим путем ведет к трагическому впечатлению. За этой фразой стоит профессия, многолетний опыт изучения и определения структуры работы художника.

Поскольку выход фильма опережает выход монографии Д. Сарабьянова, то именно в киноварианте запечатлена совершенно новая оценка творчества П. А. Федотова (особенно последнего его этапа), которое, как убеждает нас автор, во многом перекликается с некоторыми характернейшими чертами изобразительного искусства XX века. Может быть, именно необходимость как-то растолковать новую концепцию принудила кое-где автора приглушать образность рассказа, которым он так свободно владеет, или (что, пожалуй, хуже) расцвечивать броскими словами мысли, требующие чисто логического изложения.

Следуя за концепцией сценариста, режиссер Г. Ельницкая и оператор О. Краснов удачно разработали динамику экспозиции «Игроков» на экране *. Они монтируют детали картины по контрасту — показывают часть полотна то в ярком, как удар, освещении, то в таинственном трепете полутьмы, то в неожиданно резких провалах тьмы фигур игроков, похожих на манекены. Камера обнажает не обычное течение жизни, а леденящее душу омертвление, превращающее людей в фантомы. Вместе с тем простые, обыденные вещи — бутыль, стол, оплывающие свечи (глаз камеры рассматривает их поочередно) — обретают какую-то странную, зловещую выразительность: это детали страшного мира, беспощадно, сжимающимся кольцом обступающие человека. Обобщающий финал кинорассказа об «Игроках» — пустые рамы на стенах (так в федотовской картине): исчез живой, радостный, многокрасочный мир, осталась лишь слепая, бездушная оболочка. «В этом мире нельзя жить».

Так завершается маленькая киноповесть о выдающемся русском художнике. Уж так неожиданно вышло, что научно-популярный фильм кое в чем опередил и искусствоведческую науку.

Словом, можно бы говорить о глубокой и острой, наводящей на серьезные размышления концепционной ценности фильма «Мой Федотов». Но больше всего он запоминается как сердечный и искренний рассказ увлеченного искусствоведа о своем любимом художнике. В последних кадрах слышны звучащие как сокровенное признание слова автора фильма: «Я будто знал его, и он остался в моей памяти человеком с нежной душой, художником, прошедшим трудные испытания, погибшим, но совершившим великий подвиг творчества».

Что тут добавить? Разве то, что за краткие минуты просмотра фильма зритель проникается этой драгоценной человеческой близостью к художнику далеких лет, разделяет радость и боль общения с его искусством, прекрасным и волнующим, как исповедь чистого сердца.

* К сожалению, сила и яркость впечатления от фильма основательно снижаются из-за невысокого качества «цветной печати» ленты. Как и в большинстве наших книг по искусству, тут репродукции картин оставляют желать много лучшего. Не берусь судить, насколько в этом повинны члены съемочного коллектива: быть может, все дело в каких-то непреодолимых пороках промышленного характера? Все же думаю, что эти пороки не так уж непреодолимы: во всяком случае нередко их удается сгладить, в том числе и в фильмах по искусству. В ленте «Мой Федотов» плохое качество изображения бросается в глаза — заметны и неточность цветопередачи и небрежность характеристики фактуры, столь важной для творчества Федотова; порой изображение мутновато, словно снято не в фокусе.

С любовью к великому натуралисту

Валентина Никиткина

«Дом Брема». Автор сценария и режиссер Б. Долин. Оператор Э. Эзов. Музыка А. Муравлева. Звукооператор В. Кутузов. Редактор Н. Каспэ. «Центрнаучфильм», 1968.

Снова выходит новый фильм Бориса Долина. В нем рассказано о человеке, имя которого стало нарицательным, чьи книги о жизни зверей и птиц читают во всем мире почти сто лет. Об Альфреде Бреме.

— Это поет малиновка,— говорит мальчик.

— Ошибаешься,— отвечает отец,— это голос зарянки. А там, справа, малиновка...

Нет людей в кадре. Звучат лишь их голоса. И поют птицы.

А экран расцвел солнечным зеленым утром.

Теплые, просвеченные солнцем туманы. Лесной ручей.

Удивительное это ощущение присутствия. И, видимо, создается оно здесь не широким форматом, не стереофоническим звуком, а чистым, поэтическим взглядом авторов ленты.

Будто сам окунаешься в эту прозрачную и влажную тишину леса, будто сам идешь сквозь чащу, и прохладные травы пружинят под ногами...

Неторопливо разворачиваются пейзажи.

Она и сегодня окружена лесами, небольшая немецкая деревня Рентердорф близ города Веймара.

А какой же тихой, уединенной была она в начале прошлого века, когда в доме пастора Христиана Брема родился сын, которого назвали Альфредом.

Это фильм без актеров, рассказ ведется в нем от автора. В кадре — поля и холмы, островерхие домики под черепицей.

Во время таких вот прогулок по окрестным лугам и лесам приобрел мальчик и зоркий глаз и умение наблюдать. Уже тогда знал он всех птиц и зверей, какие обитали в их местности.

В доме пастора, конечно, имелись и книги по теологии — так оно и должно было быть. Но была в нем и литература о жизни пернатых, и зарисовки птиц, и записи своих собственных наблюдений, накопленных во время долгих прогулок, и коллекции чучел птиц — около 9 000 экземпляров,— собранные большей частью собственноручно.

«Фогель-пастор» («птичий пастор») — называли в округе Христиана Брема. Ныне его считают основоположником науки о птицах в Германии.

Его сын унаследовал эту неистребимую любовь ко всему живому.

Унаследовал несмотря на то, что в юности Альфред и не мыслил быть натуралистом. Четыре года он изучал архитектуру.

Пожалуй, биография натуралиста Брема начинается с того момента, когда тот отправился в далекую Африку.

Многолетние странствия развили в юноше пристальный, внимательный взгляд, определили привязанности.

Этот фильм — не биография.

Авторы, как некогда это сделал поэт, словно предлагают:

> «Пойдем не торопясь; внимательно
> кругом посмотрим,
> Ведь на пути такое множество
> разбросано чудес...»

Авторы фильма вдруг замедляют развитие действия, чтобы вглядеться. Это становится одним из интереснейших приемов.

Животные на экране — всегда зрелище любопытное. Но здесь еще и широкий формат, и щедрость красок, и мастерская работа оператора.

...Чопорно вышагивают венценосные журавли.

Розовые фламинго двоятся, отражаясь в прозрачной воде.

Удивительны в своем стремительном беге антилопы и зебры.

Зрелище становится фантастическим, когда аппарат «увидел» животных, снятых рапидом.

Люди давно уже знают о рисунках в темных пещерах, о наскальной живописи... Художники неолита изображали животных в позах, которые современному человеку казались немыслимыми. Даже ученые объясняли это простым неумением пещерного жителя изобразить натуру «как следует». Но, пожалуй, именно рапидная съемка помогла нам понять, что древний охотник, сама жизнь которого зависела от остроты глаза, умел видеть, схватывать движение очень точно. Как сегодня это может сделать кинокамера.

И еще — глаз поэта.

Или человек, посвятивший долгие годы наблюдениям за жизнью животных.

Так что и этот медленный бег антилоп, и плавные движения зебр, и размашистые движения птиц — это тоже о Бреме.

Не прием ради приема, а ненавязчивая, часто по ассоциации, внутренняя крепкая связь.

...На экране, очень крупно, «портреты» животных.

Один за другим.

И в каждом главное — глаза.

Они почти так же выразительны, как глаза человека.

Этот эпизод — тоже о Бреме.

Это ведь он, кажется, одним из первых написал: «Глаза животного являются верным зеркалом его внутреннего состояния: ярости, злобы, испуга, тоски, любопытства...»

В Африке местные жители считали Брема колдуном за его необыкновенные способности приручать к себе животных.

Это и было колдовство.

Колдовство любви и понимания.

Мастера кинематографа умеют рассказывать о многом удивительно кратко.

Свой двадцатиминутный фильм авторы назвали «Дом Брема».

Дом Брема — это и отчий дом, где первые детские впечатления определили судьбу человека.

Это и собственный дом — там же, в деревне Рентердорф, откуда уходил он и куда всегда возвращался, сколько бы ни длилось путешествие. Здесь он жил. За этим столом написал свой главный труд, задуманный еще в молодости,— многотомную иллюстрированную «Жизнь животных».

Дом Брема — это и третий дом: здание-памятник, построенное в Берлинском зоопарке, раскинувшемся на месте старинного королевского парка.

Альфред Брем сам не раз принимал участие в создании зоосадов и аквариумов. Вот где пригодились ему знания архитектора, так же как терпение и наблюдательность натуралиста. Вот почему нет в мире памятника, который ярче, чем Breamhaus напоминал бы нам о жизни и целях человека — путешественника, ученого, писателя....

Экран демонстрирует нам одну из лучших в мире коллекций зверей и птиц. Это живые иллюстрации к его книгам.

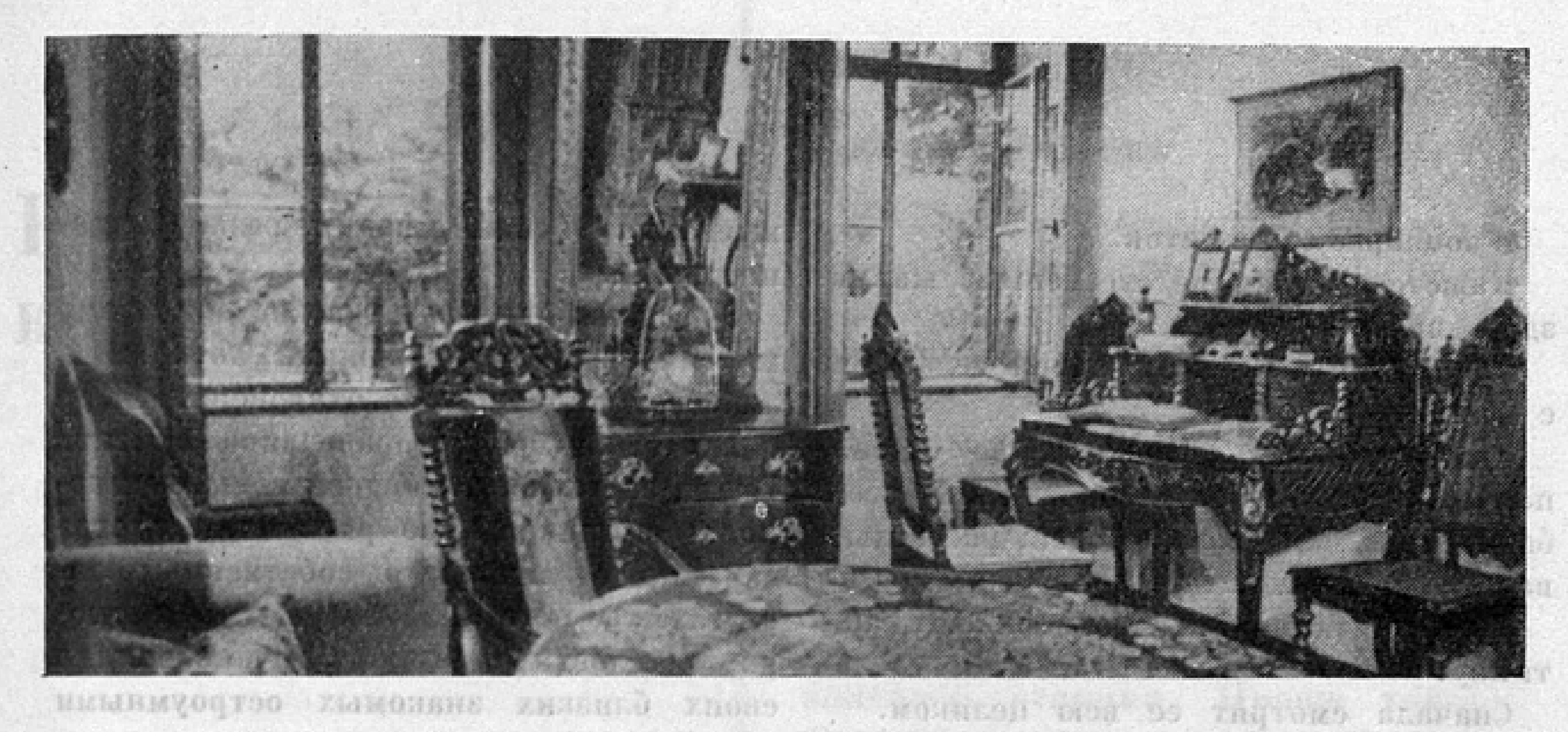
...Внутри здания, под стеклянным небом, раскинулись тропические леса.

Огромные (так сильна иллюзия!), жаркие, влажные.

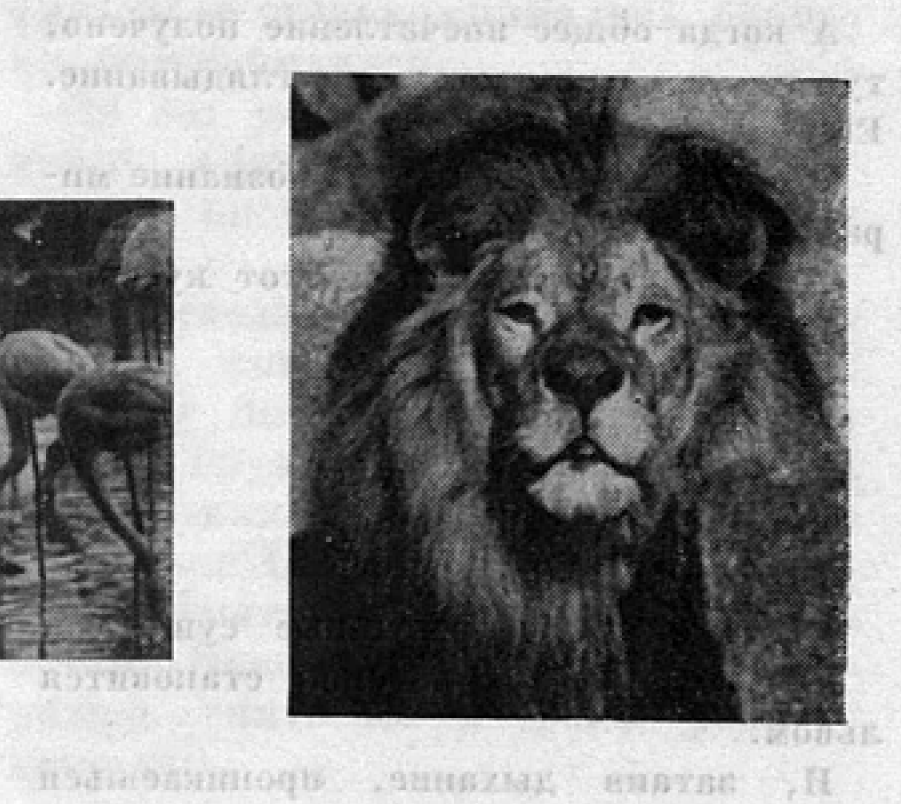
Тонкий бамбук и пальмы, перевитые лианами, тянутся вверх.

Качаются на ветках летающие собаки. Колибри пьют душистый нектар.

«Дом Брема»









В зоопарке нет клеток.

Кажется, ничем не стесненные живут здесь звери...

Все фильмы Бориса Долина делаются с мыслью о детях.

Даже в монтаже великолепно учтена психология детского восприятия. В особенности в монтаже эпизодов, рассказывающих о Берлинском зоопарке.

Как ребята в книге рассматривают картинку?

Сначала смотрят ее всю целиком.

А когда общее впечатление получено, тут-то и начинается разглядывание. Еще и еще...

Это почти исследование: познание мира требует неторопливости.

Так же смонтирован и этот кусок.

Тигр...

Как он тянется.

Как играют мускулы!

А какие у него когти...

Тигрята. И львята.

Как играют.

Безобидные, добродушные существа.

Но вот глупый львенок становится львом.

И, затаив дыхание, проникаешься пониманием его силы и огромности.

А вот глаза орангутанга, они смотрят прямо в камеру, то есть в лицо зрителю. Взгляд долгий и оценивающий... В нем видна напряженная работа неповоротливой мысли.

Этих зверей надо не просто увидеть, их надо рассмотреть, фильм поможет нам в этом.

Вот ведь как получается в результате: на экране дикие звери, часто хищники, а фильм — добрый.

В одной из старых биографий написано о характере Брема: «...Он был человек откровенный и прямодушный; он не любил лести и сам никогда не льстил; высказывал свои мнения резко и решительно.

Эти душевные качества доставили ему многих врагов между людьми, которые не любят прямодушия и откровенности.

Но было бы несправедливо считать Брема за человека гордого и высокомерного: он никогда не рисовался, всегда скромно отзывался о собственных заслугах... У него была сильная доля юмора и веселости, и он иногда очень смешил своих близких знакомых остроумными рассказами и выходками...»

Жаль, что фильм не рассказал вот об этой черте Брема. Это сделало бы образ натуралиста еще более теплым и человечным.

Конечно, фильм этот — киноэтюд.

Он и в замысле не претендовал на большее.

Скорее всего, это подготовка к новой, большой работе.

Но это талантливый киноэтюд, искренне обращающийся к разуму и чувствам зрителей.

Фильмы Долина прочно вошли в историю научно-популярного кинематографа. Он рассказывает о жизни животных и птиц, о природе, которую надо любить и беречь.

На этот раз он предпослал своей работе очень точный титр: «Авторы этого фильма считают своим долгом хотя бы этой скромной работой отметить память человека, книги которого ежедневно помогают им в их труде».

Рассказы кинематографистов

Агитка

Григорий Козинцев

В начале пятидесятых годов я перестал быть кинематографическим служащим и стал театральным «договорником». Произошло это не потому, что кино вдруг показалось мне неинтересным. Я разлюбил не экран, а путь к нему: уж очень он стал долгим и сложным. Пускаться в такие путешествия больше не было сил. Ни я, ни большинство моих товарищей не добирались тогда до конечной станции. Проще говоря, фильмы не столько снимались, сколько переснимались.

Но вот уже и переснимать стало нечего. «Ленфильм» постепенно прекращал постановку художественных картин.

В последний раз я прошелся по студии, которую знал с юности: повсюду было непривычно тихо и чисто. Трудился бутафорский цех: заготовляли впрок колчаны и стрелы. Зачем? В сценарном плане появились «Дмитрий Донской» и «Александр Невский» (последнего собирались снять по второму разу — цветным).

•

Теперь я выздоравливал. Пожалуй, это были одни из самых счастливых дней моей жизни. Всей семьей мы ютились в крохотной дачке вблизи Ленинграда. Места было мало. Книги громоздились на подоконнике подле моей кровати и на двух табуретках. Я просыпался в шесть утра и тихо, чтобы не разбудить жену и маленького сына, брался за работу. Я приходил в себя, трудился, занимался осмысленным делом.

Из книги «Глубокий экран».

Никто больше не заглядывает через мое плечо: внес ли я исправления, понял ли, наконец, чего от меня требуют. От меня больше ничего не требуют. Я сам от себя требую. Слава богу, нет ни миллионной сметы, ни заказа на памятник. Сравнительно с киномасштабами дело, которым я занят,— небольшое. И как раз теперь я уверен в его важности. Оказавшись в одиночестве, я почувствовал связь с множеством людей. Я тружусь вместе с ними и, следовательно, для них. Для них я ставлю «агитку».

Вскоре я расскажу, что это была за работа, а пока мне хотелось бы ненадолго отвлечься, задуматься над словом «агитка». В наши дни оно не в чести; его и произносят в осуждение. А для меня в нем тепло первых лет труда. Доброе, честное слово. В нем молодость моего поколения, гордая нищета революционного искусства, близость художника и людей. Если люди валяются в сыпняке, долг художника писать плакат: «Вошь — враг Советской России». Мне приятно вспомнить, что в детстве я расписывал агиттеплушку, и я ничуть не стыжусь своего Кулиджа Керзоновича Пуанкаре в клоунском цилиндре.

●

С первых дней войны я трудился над маленькими фильмами. В Ленинграде горели бадаевские продовольственные склады, начались бомбежки, а мы сочиняли и снимали для фронта. Говорят, что бойцы охотно смотрели «Случай на телеграфе», смеялись. Шутка тогда была нужна людям. Действие фильма происходило у окошка телеграфа: расталкивая очередь, пробивался вперед, оттиснув старичка пенсионера и домохозяйку с сумкой, запыхавшийся человек в старинном французском мундире и треуголке (Е. Червяков сыграл эту роль и ушел в партизаны), торопясь, он протягивал бланк: «берлин гитлеру тчк пробовал зпт не советую тчк наполеон». Наполеон Бонапарт скрещивал руки на груди и бросал зловещий взгляд на телеграфистку.

— Два семьдесят, — подсчитывала девушка, не обращая внимания на смысл слов и внешность клиента.— Гражданин, не задерживайте, следующий!..

«Сейчас я вспоминаю экраны военных лет — простыню, повешенную в землянке на двух шомполах, воткнутых в щель между бревен; выбеленную стену госпиталя, перед которой сидели и лежали под черным южным небом раненые бойцы...— пишет в «Комсомольской правде» А. Юровский.— Максим в кожаной тужурке, с маузером у пояса — такой, как в последнем кадре «Выборгской стороны», обращается к бойцам, сгрудившимся перед экраном. Мотив «Шара голубого» — такой знакомый, такой веселый и милый — звучит по-новому, сопровождая новые, за сердце хватающие слова:

Десять винтовок на весь батальон,
В каждой винтовке — последний патрон.
В рваных шинелях, в дырявых лаптях
Били мы немца на разных путях...

Это был кадр «Боевого киносборника» — своего рода киноплакатов, выпускавшихся в первые месяцы войны. Забылись сейчас другие кад-

ры этого фильма, но двадцать четыре года помню я эти простые строчки. Мы отступали тогда, от сводок Совинформбюро болела душа, и, боже мой, как взяла за живое нас, державших в руках автоматы, песенка Максима...

В мае 1945 года, после того как отгремели последние бои, с тремя друзьями я вошел в рейхстаг. Мы увидели возле закопченной стены еще неубранный труп в гитлеровском мундире. Он лежал лицом вниз, неудобно согнув ноги; рядом валялась фуражка с орлом. Солнце било откуда-то сверху и сбоку, освещая крупную надпись на стене над трупом: «Били мы немца на разных путях!» Не я один, значит, запомнил тот фильм на всю войну!»

Что может быть важнее в искусстве, чем личность художника, особенность его духовного мира?..

Пожалуй, только одно: совершенное подчинение своего труда общему делу, если дело — война, отпор фашизму.

Забылось многое, что делал в военные годы каждый из нас: сценарии короткометражек; съемки на ходу (получив задание — сразу в павильон); монтаж чужого материала; сочинение надписей. С кем я только тогда не трудился вместе: с Самуилом Яковлевичем Маршаком, Л. Арнштамом, В. Пудовкиным, Г. Раппопортом... Коллективы образовывались сами собой — два человека, пять... те, что были сегодня свободны и оказались на студии в момент получения новой сводки Совинформбюро, на которую нужен был отклик. Пропали негативы многих «Боевых киносборников», уже не отделить в памяти свои кадры от тех, что снимали товарищи. Да и для чего этим стоило бы заниматься?.. Важно ведь было лишь одно: экран, повешенный в землянке на двух шомполах, воткнутых между бревен, должен был воевать.

●

Теперь пришла пора другого экрана. Люди слишком много пережили, чтобы не задуматься над самыми сложными вопросами. Они никуда и не пропадали надолго, эти вопросы. Куда им было деваться? Разве люди могут окончательно решить их? Каждая смерть и каждое рождение опять напоминают о них. Случались годы легких ответов, сами вопросы тогда как бы теряли свое значение, выходили из обихода: что проку в старых словах?.. Но время шло, слова менялись, а существо вопросов, которые некогда называли вечными, опять становилось современным. Людям хотелось жить, а не существовать. Огромность понятий справедливости, правды, милосердия вновь поражала поколения. А когда хотели заставить забыть эти понятия, в мире появлялись Освенцим, расизм, Хиросима, культ звериного в человеке.

Буря вырывает из земли дубы с корнями, но тростник часто лишь сгибается от ее порыва. Паскаль называл человека «мыслящим тростником». После самых ужасных бурь этот тростник выпрямляется. Может быть, от того, что он продолжал мыслить? Именно эта величина оказывалась решающей: мыслящий человек. Кто же он? Ничтожный фигурант в толчее бессмысленных массовок истории или личность,

способная изменить историю? Ответственность человека за человечество, непримиримость между правдой и ложью — все это по-новому раскрылось после войны.

Наступило время яростной пропаганды совести, защиты человеческого достоинства против всего унижающего человека. Мне было просто необходимо опять взяться за «агитку». И я нашел ее. Она была сочинена три с половиной столетия назад, называлась «Гамлет». На мой взгляд, именно теперь опять пришел ее черед.

Академический театр драмы имени Пушкина поверил в мои планы, поручил мне постановку.

Подоконник и два табурета в дачке в Комарове были завалены книгами Шекспира и книгами о Шекспире. Мне уже давно так хорошо не работалось. Возникло столько мыслей и чувств, что я не смог ограничить их сценой. Собирались главы книги («Наш современник Вильям Шекспир»), сразу же появились и контуры фильма: кино казалось мне более близким поэзии Шекспира, нежели театр.

В двадцатые годы я учился кинематографическому зрению у Гоголя, теперь я открыл экран, к которому стремился, у Шекспира. Условно говоря, это было сложное и противоречивое единство двух взглядов: общего и крупного; общий открывал историю во всей ее материальной мощи; крупный — духовный мир человека.

— Ты повернул глаза зрачками в душу,— говорила Гертруда сыну,— и там повсюду пятна черноты, и их ничем не смыть.

Эти пятна открывались, когда становился виден мир, загрязнивший духовное существование людей. Я не находил в трагедии мистических туманов, Шекспир точно и подробно описал обиход и нравы Эльсинора: закон здесь олицетворял корольубийца; учили детей по примеру Полония; Гильденстерн и Розенкранц показывали путь к карьере; здесь не только отравляли или пугались призраков, но и снаряжали посольства, готовились к войне, танцевали до упаду на праздниках, натаскивали шпионов.

Театральные режиссеры часто увлекались словами «Дания — тюрьма» и старались показать, что принц жил на пустынной и сырой жилплощади. Мне смысл этих слов представлялся иным: под нарядным и благозвучным покровом скрывалась тюрьма для мыслей и чувств; дворец был благоустроен, придворная жизнь налажена, все плыло по течению.

Только один человек пошел против течения. Он мыслил. В этом и состояло существо трагедии. Однако человек был вовсе не так одинок, как принято было о нем думать. Как раз это обстоятельство привлекало мое внимание. Я имел в виду не только студенческую дружбу Гамлета с Горацио или приветливость принца-мецената к артистам. Меня увлекала общность героя с гораздо большим количеством людей.

Принц датский, каким его написал народный драматург Шекспир, стоял на подмостках «Глобуса» — несуразной деревянной башни без крыши: две тысячи зрителей следили за его судьбой.

— Кто же человек: существо, подобное ангелам, или квинтэссенция праха? — спрашивал Гамлет. Вопрос он задавал, разумеется, себе. Но не только себе; рядом с ним, окружая с трех сторон подмостки, толпились зрители стоячих мест — матросы, подмастерья, студенты, приезжие фермеры. Они заплатили грош за вход, чтобы пережить вместе с героем его горе, ненавидеть вместе с ним его врагов, испытать его тревогу перед будущим. И, когда он умрет, отдать ему, как приказал Шекспир (а не Фортинбрас), воинские почести.

Жизнь, написанная Шекспиром, была сложной, противоречивой, полной смятения, речь шла о людях, а не пугалах, но разве не были ясны его чувства? Кто рискнул бы утверждать, что Шекспир презирал датского принца, сочувствовал Клавдию, преклонялся перед мудростью Полония?..

Разве сонет 66, такой близкий по настроению «Гамлету», не был обращен к людям, не требовал от них всей силы душевного отклика?

Тоска смотреть, как мается бедняк,
И как шутя живется богачу,
И доверять, и попадать впросак,
И наблюдать, как наглость лезет в свет,
И честь девичья катится ко дну,
И знать, что ходу совершенствам нет,
И видеть мощь у немощи в плену,
И вспоминать, что мысли заткнут рот,
И разум сносит глупости хулу,
И прямодушье простотой слывет,
И доброта прислуживает злу.

(Перевод Б. Пастернака)

И когда Гамлет обращался не только к Гильденстерну и Розенкранцу, а к тысячам зрителей и говорил им: человек не флейта, никому не дано право обращать его душу в дудку, то это и была, если угодно, пропаганда, яростная «агитка» в защиту человеческого достоинства.

Менее всего я собирался «правильно» поставить трагедию. Да и есть ли смысл в таком определении? Кто хранит в кармане доверенность от Шекспира?.. Правильность, если уж пользоваться этим словом, состояла для меня только в одном: жизненности.

Новые люди пришли в театр: Гамлет должен был быть вместе с ними. И вовсе не какой-то академически верный образ, а близкий человек, товарищ и друг в дни нелегких мыслей. Шекспир и написал его, чтобы он жил с людьми. Черты его лица никогда не застывали. В этом и заключалось чудо искусства: в непрекращающемся обновлении. Бессмертие «Гамлета» — это множество смертей и множество рождений: что-то мертвело в трагедии, уходило в прошлое вместе с вчерашним днем и открывалось иное, прежде неизвестное, наступала зрелость новых поколений...

Задачей режиссера казалось мне устранить все, что отделяет Гамлета от людей.

Перевод Б. Л. Пастернака, возмутивший в свое время наших шекспироведов своей вольностью, был для меня истинным сокровищем; герои разговаривали современной русской речью, лишенной стилизации.

Работа с Борисом Леонидовичем началась с письма, оказавшегося для меня важным. Первые же строчки привели меня в изумление.

«Я поторопился, и в сопроводительном письме к выправленному

тексту «Гамлета», — писал Пастернак, — забыл сказать главное, для чего собственно я и писал письмо. Режьте, сокращайте и перекраивайте, сколько хотите. Чем больше вы выбросите из текста, тем лучше. На половину драматического текста всякой пьесы, самой наибессмертнейшей, классической и гениальной, я всегда смотрю как на распространенную ремарку, написанную автором для того, чтобы ввести исполнителей как можно глубже в существо разыгрываемого действия. Как только театр проник в замысел и овладел им, можно и надо жертвовать самыми яркими и глубокомысленными репликами (не говоря уже о безразличных и бледных), если актером достигнуто равносильное по талантливости игровое, мимическое, безмолвное или немногословное соответствие им в этом месте драмы, в этом звене ее развития. Вообще распоряжайтесь текстом с полной свободой, это Ваше право... Я ведь видел Ваши постановки, особенно в дни «Вавилона». Чем круче Вы расправитесь с «Гамлетом», тем будет лучше» (27 октября 1953 года).

Пастернак относился к Шекспиру с величайшей любовью и под «крутой расправой» он понимал, разумеется, не лихое кромсание трагедии. Нужно было решать сложнейшую задачу: словесную ткань перевоплотить в какую-то иную, основанную на движении, безмолвии, немногословном действии. Речь шла о сложном соотношении слов и существа произведения, ведь можно было произнести все слова и ничего не сказать. Лучшей из всех сценических Джульетт была, на мой взгляд, Галина Уланова: она сказала все, что написал Шекспир, но оставалась безмолвной; ее танец являлся самой поэзией.

Свободу, которая казалась мне, как и Пастернаку, необходимой, можно было достигнуть только очень сложным путем: не только сохранить существо трагедии во всей полноте ее замысла, но и найти в другом искусстве характер шекспировской образности. Доверие автора перевода (скорее, русской версии трагедии), его добрые слова, память о «Новом Вавилоне», где шли поиски «красноречия молчания», помогали трудиться. Пустые изречения, которые часто можно было слышать, вроде «каждое слово Шекспира священно», заключали в себе не столько любовь к автору, сколько нежелание думать над тем, что автор написал.

Так зарождалась идея фильма: перевоплощение стихов в кинематографическую поэзию, экран, где стали бы реальностью образы государства и мечты Виттенберга, где духовный мир человека противостоял бы камню, железу, огню.

Экрана не было. Пока была сцена.

●

«Гамлет» был моей третьей шекспировской постановкой. Перед войной я поставил в Большом драматическом театре имени Горького «Короля Лира», в 1943—1944 годах в Пушкинском — «Отелло». Декорации ко всем спектаклям делал Натан Альтман. Музыку к «Королю Лиру» и «Гамлету» написал Д. Шостакович, к «Отелло» — Ю. Свиридов.

«На сцене было некое расширенное универсальное средневековье,

поднятое до значения старой истории вообще, — писал о моей постановке «Короля Лира» Н. Берковский. — Огромные безликие статуи железных рыцарей стояли по краям сцены, недоброжелательные, страшные, как всякая слепая сила, отделившаяся от людей и только ложно сохраняющая человеческий образ.

Дворец Гонерильи был красный, кирпичный, цвета свежей крови. Лир с шутом бежали из этого дворца, и за ними затворялась высокая дверь в три человеческих роста... Интимные сцены режиссер вынес на улицу. На каменном кирпичном ложе, под золоченой архаической богородицей, на каменном дворе возлежала Гонерилья, и Освальд, более похожий на подмастерье палача, нежели на парикмахера, расчесывал медно-красные волосы своей госпожи. Когда по сцене прошла охота короля Лира, черное с красным, когда пробежали странные борзые и охотники, согнувшись, едва поспевали за ними, появилась тень Брейгеля-старшего... также в брейгелевском духе была процессия колодников, которых гонят по степи... процессия возникала где-то в глубине сцены из утреннего тумана и снова исчезала в чаду и сырости... Битва между войсками Корделии и Эдмонда была представлена тоже смутно, через транспарант...»

Я перечитываю теперь это описание и отчетливо вижу, что задуманные образы нуждались не в сцене, а в экране.

Я многим обязан статье Берковского: критик, как это теперь мне видно, справедливо упрекал меня в односторонности замысла; споря с романтическими представлениями о Шекспире, стараясь показать реальность «Железного века» во всей ее жестокости, я куда менее внимания уделял силе добра, противления злу.

«Спектакль Большого драматического театра дает живописного зрительного Шекспира и дает весь мрак и ужас его трагедии, — заканчивал критик, — и спектакль этот не тверд в шекспировской гармонии, в положительной стихии шекспировских трагедий, в их героической морали».

Слова Берковского заставили меня над многим задуматься.

В театре я был еще совсем неопытен. Альтман и Шостакович были не только большими художниками, но людьми, с которыми меня связывали многие годы дружбы: мы говорили на общем языке. Отношения с артистами складывались хорошо, но добиться нужного результата бывало сложно. Трудность состояла не в том, что я недооценивал места артиста. В моей первой театральной постановке («Опасный поворот» Д. Б. Пристли в ленинградском Театре комедии — 1939 год) отлично играли И. Гошева, Л. Сухаревская, Е. Юнгер, Б. Тенин. Мы понимали друг друга с полуслова.

И все менялось, когда дело доходило до Шекспира. В наших театрах уже сложилась традиция исполнения трагедий. Чтение стихов со сцены иногда напоминало мне декламацию князя Василия, описанную Львом Толстым. Красиво поставленные голоса, возвышенная манера произношения не совпадали с моими представлениями о шекспировском мире. Актеры как-то особенно возвышенно представляли себе королей и королев, злодеев и любовников. В речи

Гамлета к актерам все сказано о таком стиле игры. Не привлекала меня и другая манера — бытовая обыденность. Сложным являлось и распределение ролей: нужных исполнителей в труппе не хватало.

Несмотря на свои трудности, работа над «Королем Лиром» была удивительно интересной. Мне не забыть одного особенно счастливого вечера, я захотел посмотреть спектакль с галерки. Театр был переполнен, зал с напряженным вниманием следил за трагедией. Мне казалось, что сегодня по-новому, сильнее заиграли артисты, я ощущал их волнение и волнение зала, кругом были молодые лица, мне казались прекрасными краски Альтмана и ритмы Шостаковича. Я был счастлив.

Это был последний спектакль «Короля Лира». Началась война.

Во время блокады театр возобновил постановку. В тяжелое время Шекспир был с людьми. На улицах рвались снаряды, зрителям и артистам часто приходилось уходить в бомбоубежище — и все же спектакли шли. Музыку Шостаковича играли лишь несколько инструментов, часть декораций сгорела; образ бури, которому я придавал такое значение, уже не существовал. Но на улицах были железо и огонь. Театр сотрясался от разрывов. Старый король проклинал несправедливость, он требовал судить бесчеловечность. Сцена напоминала экран, повешенный в землянке на шомполах.

●

Особенное значение в первых театральных работах я придавал атмосфере событий. Интересовали меня, конечно, не быт определенной эпохи и не натуралистические подробности. Мне казалось, что география и история Шекспира особенные. Трагедии — не только пьесы, а и поэмы. Я старался передать поэтическое единство героя и окружающего его мира.

В «Отелло» Яго и Родриго появлялись из чада, грязи, клубов табачного дыма. Венецианский прапорщик произносил свой первый монолог в портовом кабаке, кругом копошился сброд — наемники, пираты, девки, авантюристы; стучали игральные кости, слышалась хриплая, пьяная песня.

Яго отлично играл К. В. Скоробогатов. Он сумел совместить силу злобной философии и дух казармы. Это был готовый на все человек железа и крови, экспериментатор, утверждавший низменность природы человека. Константин Васильевич никогда не говорил «вживаться в роль». Он в нее «впрыгивал». «Не удается «впрыгнуть»,— жаловался он, когда сцена не шла. Он увлекался конным спортом, приходил на репетиции после манежа. В кожаном костюме, сильный, резкий, пробующий все в полный накал, готовый на самые необычные решения, он представлялся мне истинным шекспировским артистом.

Носы фрегатов с деревянными скульптурами-рострами заменяли занавес; в конце актов мгла окутывала сцену: фрегаты двигались друг другу навстречу, как бы сцеплялись абордажными крючьями, закрывая декорацию.

В «Гамлете» падала тяжелая деревянная решетка, утыканная желез-

ными шипами; за ней менялись фрагменты обстановки: золоченые химеры (в несколько метров ростом) держали в лапах факелы, освещая покои Клавдия; в кабинете принца-мецената был дубовый стол с книгами и рукописями, обломки античных статуй. Призрак появлялся на пустой площади, погруженной в туман; на сценический горизонт проецировались огромные тени трепещущих траурных флагов.

В «Короле Лире» я перенес встречу отца и младшей дочери на палубу корабля. Шли облака за высокими белыми парусами. Сочетание музыки (средневековая баллада) Шостаковича и декораций (некрашеные доски палубы, суровый холст парусов) Альтмана, казалось мне, перевоплощало шекспировские стихи в звук и цвет.

После сражения победитель Эдмонд шел мимо лошадиной падали, трупов солдат, обломков оружия. Я зачитывался описанием Леонардо да Винчи: «И не следует делать ни одного ровного места, разве только следы ног, наполненные кровью» («Как изображать сражение»).

Боже мой, как меня кляли заведующие постановочной частью. Воспитанный на кино, я требовал объемов, подлинных материалов: дерева и железа. Все написанное на холсте, иллюзорное казалось мне несовместимым с Шекспиром. Я городил немало вздора, без нужды тяжелил постановку, из-за моих выдумок осложнялись перестановки, приходилось удлинять антракты.

Кинематографический опыт помогал мне в работе со светом. Мне посчастливилось трудиться с Н. Бойцовым (Большой драматический театр имени Горького). Чего только мы с ним не натворили. Стаи птиц накрывали зловещей тенью землю; молния сжигала дуб (высотой в сцену); при перемене света силуэт дерева с вывороченными корнями напоминал бегущего в ужасе великана.

Приспособиться к труппе бывало не всегда просто. Когда академический театр драмы имени Пушкина пригласил меня поставить «Отелло», исполнитель главной роли был сразу же намечен: Н. Симонов, на мой взгляд, отлично подходил к образу и складом дарования и природными данными. Устраивало меня и то, что артист ничем не был связан с театральными традициями исполнения Шекспира.

Однако вскоре меня ожидал сюрприз: мавра захотел сыграть Ю. Юрьев. Случилось так, что Юрий Михайлович уже давно не выступал, а Отелло была его любимая роль.

Откровенно говоря, мне показалось, будто земля колеблется под ногами. Ну как мы могли сговориться? Он был, пожалуй, последним хранителем театральных заветов прошлого века; в труппу императорского Александринского театра он вступил в 1893 году. Тогда кареты развозили актеров, блистательный Санкт-Петербург занимал партер и ложи. Шли десятилетия, Юрьев не покидал этой сцены, он стал неотделим от парадной архитектуры Росси, красного бархата кресел, золоченой лепки на белых стенах. Он уже не только артист, а и легенда. Это перед ним, Дон-Жуаном, расстилали ковры мейерхольдовские арапчата, и он, меняя личины, не

играл, а танцевал роль; Головин в «Маскараде» обряжал его в великолепные фраки и изысканные жилеты — и он, Арбенин, проходил среди масок и завес.

Еще в детстве я оборачивался на странную очень высокую фигуру в котелке (уже давно не носили таких головных уборов): Юрий Михайлович, опираясь на трость с набалдашником из слоновой кости, неторопливо и торжественно выступал по Каменноостровскому проспекту. Он шел по тротуару, как по красному ковру; на указательном пальце можно было увидеть большой перстень — на синей эмали бриллиантовая буква «Н» и цифра «II» (царский подарок к бенефису). Он принадлежал к театральной эпохе, когда сама природа артистов говорила об их амплуа. У героев можно было учиться благородству манер, умению носить фрак; они владели искусством картинно закинуть на плечо плащ, упасть на колени, объясняясь в любви. У них был не голос, а орган, не походка, а поступь.

После Октябрьской революции Юрий Михайлович играл в цирке Чинизелли трагедию Софокла; с галерки (по описанию современников) кричали: — Не хотим Эдипа! Давай Луриха (кумир чемпионатов французской борьбы)!.. Юрий Михайлович не смущался; он был уверен, что будущее за романтическим театром.

Теперь ему было больше семидесяти лет. Перед нашей встречей мне живо припомнилась фэксовская «Женитьба». Все-таки забавно складывается судьба.

Юрий Михайлович любезно встретил меня, с вниманием отнесся к моим планам. Он сам никак не хотел бы повторить свой старый спектакль. Мы начали трудиться. И случилось так, что любовь к пьесе объединила нас, и пришла та репетиция, ради которой и стоит работать. Мы вдруг почувствовали интерес и доверие друг к другу, радость от того, что встретились. И я позабыл про возраст артиста и про стиль его игры. Другое стало главным: большой художник в конце своего пути смог увлечься, всей силой духовного существования зажить в шекспировском мире. И не важно было мне ни «что» и ни «как» (привычные эстетические противоречия), а «кто» и «сколько».

Юрий Михайлович сказал мне тогда хорошие и добрые слова. И для меня оказалось важным, что именно он поверил мне. Вся труппа приходила смотреть наши репетиции.

На спектаклях он играл, разумеется, так же, как и много лет назад: репетиции позабылись.

Потом, по просьбе театра, я ввел в постановку Ваграма Папазяна. Знаменитый трагик играл Отелло несколько тысяч раз на всех языках и, кажется, во всех театрах мира. Юрьев уделял особенное внимание произнесению стихов, строго соблюдал метр; Папазян пересказывал текст своими словами, немало добавляя к шекспировскому. Он разгонялся по сцене и прыгал, как кошка, на спину Яго; платок Дездемоны в его руках становился одушевленным; он перерезал себе горло с совершенной иллюзией.

В спектакле появились (уже без моего участия) и другие исполнители; от постановки мало что осталось.

●

Работа над «Гамлетом» сложилась для меня, пожалуй, наиболее благоприятно. Тогда пробовалось многое, что потом нашло завершение (уже в другой форме) в фильме — и манера исполнения, лишенная декламации, и образы сцен. Гамлет (Б. Фрейндлих) произносил свои слова о короле и червях перед государственным советом; безумная Офелия (ее играла с большим успехом Н. Мамаева) появлялась среди солдат и бунтовщиков; бродячие артисты представляли во дворе замка; вместо сцены был фургон с откидной стенкой. Главным местом спектакля, как мне этого и хотелось, стал монолог о флейте.

В 1954 году, впервые после многих лет отсутствия в репертуаре, «Гамлет» был показан зрителям. Для меня работа над трагедией о датском принце только начиналась.

Алонсо Кихано, прозванный Добрым

Стрелы и колчаны заготовляли на «Ленфильме» зря. До «Дмитрия Донского» черед не дошел: воздвижение целлулоидных монументов прекратилось. На киностудиях ожила работа. Увеличился выпуск фильмов. У режиссеров и старшего поколения и только что окончивших ВГИК оказалось множество планов. И в сложные годы люди не опускали рук; подготавливалось все то, что теперь можно было осуществить. Начались съемки картин: «Летят журавли», «Дом, в котором я живу», «Коммунист», «Тихий Дон», «Сорок первый»...

Директором «Ленфильма» был назначен Сергей Васильев. «В план экранизации классики включен «Дон-Кихот»,— сказал мне мой старый друг голосом, лишенным сомнений.— Ты должен снять этот фильм».

В истории русской культуры датский принц и испанский рыцарь сопоставлялись не раз. Работа, начатая на сцене, могла быть продолжена на экране. Речь шла о том же пласте мыслей и образов.

●

Рассказ о постановке «Дон-Кихота» особенно сложен. Речь ведь пойдет не просто о хорошей книге. Пожалуй, другого такого же равного по значению сочинения не назвать. И судьба романа Сервантеса складывалась и продолжает складываться так, как не случается с книгами. История нищего идальго из Ламанчи не существует для людей в каком-то окончательном виде: книга меняется, растет вместе с каждым человеком, становится иной, так же как растет, становится иным человек.

Человек — маленький, и книга — тоже маленькая: в ней совсем немного страниц. Кто не узнавал ее в самые ранние годы?.. Тощий и длинный чудак верхом на кляче въезжает в маленький мир детства. Маленький человек потешается над бреднями: тощий придумал надеть на голову бритвенный тазик и поскакать на ветряные мельницы. Сколько ему достается зуботычин, тумаков, колотушек. Маленький человек в восторге: так тому, глупому, и надо. Получай за дурь! Подумать только, какой он безмозглый!..

Маленький человек уверен в собственном превосходстве над придурковатым, насколько он его взрослее и умнее.

Человек вырастает. И книга вырастает вместе с ним: в ней оказывается множество страниц, целых два тома. Если человек недостаточно вырос, то книга остается для него только смешной; если же он действительно повзрослел, то, читая «Дон-Кихота», смеяться ему хочется куда меньше. Книга заставляет его задуматься; он начинает понимать, что и сам когда-то скакал на ветряные мельницы и надевал на голову тазик, идя в сражение. И книга становится огромной: в ней жизнь, мир и сам человек. На глазах у человека выступают слезы. Но плакать ему нельзя: он уже взрослый.

«Во всем мире нет глубже и сильнее этого сочинения,— написал Ф. Достоевский.— Это пока последнее и величайшее слово человеческой мысли, это самая горькая ирония, которую только мог выразить человек, и если б кончилась земля, и спросили там, где-нибудь, людей: «Что вы поняли за вашу жизнь на земле и что об ней заключили?», то человек мог бы молча подать «Дон-Кихота»: «Вот мое заключение о жизни, и — можете ли вы за него осудить меня?»

Когда меня спрашивали (а спрашивали множество раз): «Почему вы решили поставить «Дон-Кихота»?» (через несколько лет так же начинался разговор о «Гамлете»),— я терялся. Куда естественнее, по-моему, было бы задать вопрос каждому режиссеру: — Неужели вам никогда не хотелось поставить Сервантеса (или Шекспира)?..

Надо сказать, что принятые ответы (необходимость освоения классики, ознакомления с памятниками) ничуть не объяснили бы моих намерений. Увы, не было у меня склонности к «освоению» и «ознакомлению». И даты юбилеев (помогавшие включению фильмов в план), откровенно говоря, меня не вдохновляли. Как раз «наследства» и «памятника» я хотел избежать. И трудиться нужно было, на мой взгляд, не для торжественной даты, а для обыденных дней.

Разве перестала быть жизненно важной трагикомедия возвышенных мечтаний и бессмысленных представлений о реальности благородства, оборачивающегося нелепицей?..

Сервантесу и Шекспиру удалось открыть глубинные противоречия истории, проникнуть в существо человеческой природы. Отбросив догмы своей эпохи, они учили каждую эпоху борьбе с догмами. Свобода художественного исследования жизни позволяла сплавить обыденное с фантастическим, выражать философию гротеском, сделать клоунаду мудрой; поэзия в этом искусстве была неотделима от прозы, а пространство образа — огромно. Реализм состоял не в точном копировании внешности явлений (бесплодной для искусства), а в материализации их существа.

Пожалуй, не вспомнить фигуры столь же исключительной и неправдоподобной, как рыцарь Печального образа, и, пожалуй, именно он наиболее знаком, отлично известен каждому человеку. Фантастическая пре-

увеличенность его черт — и внешних и духовных — сразу же делает образ отчетливым, позабыть его уже нельзя. Даже по его отдельным чертам опознают свойства людей. Сколько раз слышишь возглас: настоящий Дон-Кихот!..

Кажется, будто и на самом деле встречал его в действительности. Но можно ли привести пример большей небывальщины, крайности гротеска?.. Такого человека не могло быть. А он, оказывается, есть, живет три с половиной столетия, стал совершенной реальностью.

Эта реальность, на мой взгляд, не была схвачена в знаменитых иллюстрациях. У Гюстава Доре я не находил ни испанской сухости и жесткости, ни пламенного сердца. Глубина образа, по-моему, ускользнула от французского рисовальщика. Наиболее близки моим представлениям были полотна Оноре Домье, рисунок Пикассо. Здесь можно было найти как бы формулу образа, алгебраическую схему трагикомедии. Эти произведения помогали думать. Я повесил репродукцию Пикассо на стенку, напротив рабочего стола; подолгу смотрел на картины Домье: глубина его живописи являлась для меня примером масштаба темы.

Но мера жизненности на экране иная, нежели на холсте. Меня увлекало обобщение, мощь фигур Домье, но мне не хотелось забывать, что Сервантес считал необходимым точно описать и гардероб идальго, и его еду в будни и праздники. При уничтожении его библиотеки священник все же пощадил один из романов: «Я вам правду говорю, сеньор кум,—объяснил он цирюльнику,—по стилю это лучшая книга на свете; рыцари здесь едят, спят, умирают в своих постелях, перед смертью пишут завещания и все прочее, чего в других романах этого рода вы не найдете».

Фильм представлялся мне и жизненным и отвлеченным, и испанским и русским (у каждого народа свой Дон-Кихот), связанным с веселой памятью детства и с нелегкими мыслями поздних лет.

В Испании я никогда не был, но испанская культура по-особому вошла в нашу жизнь. Революционный театр начался для меня с «Фуэнте Овехуна»; одним из самых любимых художников стал Гойя; через несколько лет я увлекся Эль Греко; подолгу я стоял в Эрмитаже подле Веласкеса, портрета Моралеса... Разве не странно, что задолго до гражданской войны в Испании Михаил Светлов сочинил «Гренаду»?..

А потом вошли в нашу жизнь военные сводки: Мадрид, Толедо, Алькасар, Гвадалахара... Герника...

Я уже писал, что Дон-Кихот растет с каждым человеком, но идальго растет и с каждым поколением, новым обществом. В годы, когда народная Испания первой приняла железный удар фашизма, в романе Сервантеса открылся новый смысл. Рыцарь Печального образа приобрел для нас особые черты.

Тогда впервые мне захотелось поставить роман Сервантеса. То, что именно в эти годы зародился замысел, определило многое в фильме, который мне удалось снять лишь много лет спустя.

●

Когда план постановки сложился, я рассказал его художественному совету «Ленфильма». Многотиражка «Кадр» опубликовала стенограмму.

— Постараемся прежде всего представить себе эту историю по-жизненному,— говорил я.— Ничего «испанского» на экране быть не должно, я имею в виду все то, чем завлекают в эту страну туристов. Ни ярких красок, ни танцев, ни кружевных шалей. Обыденный мир, поля, выжженные солнцем, деревня в стороне от проезжей дороги — скучное захолустье. Глиняные белые домики, заборы, церквушка. Если хотите, своего рода Миргород: лужа на краю света. Тусклое существование, но никому и в голову не взбредет, что можно жить иначе. Здесь всё знают, во всем уверены. Да и знать, собственно говоря, нечего, разве что-нибудь меняется? Случился неурожай на оливки, но с голода никто не умер; высох фонтан на площади... Что еще? Проходивший полк увел трех девок, но они вернутся и выйдут замуж. Все будет в порядке. Сегодня священник пришел в гости к цирюльнику, завтра цирюльник навестит пономаря.

Алонсо Кихано только одно слово что помещик: усадьба разваливается, буднями идальго носит платье из домотканого сукна, яичницу с салом экономка жарит ему только по субботам.

Все запылилось, выгорело от солнца. И все утратило смысл, обездушено. Неподвижная, вечная обывательщина. Лень, жара, бездумие.

Обитатели села — добряки; их доброта и доводит сеньора Кихано до смерти. Люди не видят дальше своего носа, а нос у них короткий. Есть такое понятие — «здравый смысл», с его помощью нетрудно дойти до полной бессмыслицы. Если так продолжать жить, то обнаружится, что ходить на четвереньках удобнее; потом люди порастут шерстью.

Алонсо Кихано — костлявый, высокий и тощий, но — начнем с этого (только начнем!) — не чучело, а чудак, свихнувшийся на чтении: рыцарские романы он принял за правду. В наши дни такую беду можно определить и иначе: сочинения про идеальных героев он счел реализмом. И Кихано решил последовать их примеру — стать странствующим рыцарем, что, разумеется, нелепо. Однако на случившееся можно посмотреть по-другому: человек захотел помочь угнетенным, защитить справедливость, что, бесспорно, прекрасно.

В бесцветном и бессмысленном мире у человека появилась цель жизни, смысл существования, красота. Все для него стало значительным, прекрасным: погнувшиеся доспехи, сломанное копье, кляча, слова старинной клятвы. Дон-Кихот Ламанчский вместе со своим оруженосцем выехал на рассвете из тесного захолустья, из мутной миргородской лужи в огромный мир.

Пыльные дороги «плутовских» романов, постоялые дворы — вшивые, пропахшие чесноком; воры, торговцы, монахи, шулера, бродяги, проститутки. Среда, описанная в «Ласарильо из Тормеса»; жизнь, отраженная в «зерцале мошенников», как сказано в заголовке романа Франсиско Кеведо. Время жестоких пере-

мен: перемешались века и уклады, корысть погнала людей в путь, по всему прошла трещина, все, кроме наживы, утратило смысл.

Искать справедливость здесь еще нелепее, чем в Ламанче. Обыватели огорчались завиральными идеями идальго, но к нему самому относились с любовью: заперли его в клетку из сострадания, из жалости сожгли его книги. На постоялом дворе издеваются грубо, шутки кончаются побоями. Проповеди верности и добродетели вызывают озлобление.

Гогот и пинки сменяются утонченным издевательством в герцогском замке. Идеи справедливости и милосердия настолько потешны, что могут стать развлечением: старые шуты приелись. В холодном мире догматов католицизма и придворного церемониала потеха напоминает обряды инквизиции.

Старый человек, избитый и осмеянный, ничего не достигнув, возвращается домой.— Вспоминайте не Дон-Кихота,— просит он перед смертью,—а Алонсо Кихано, по прозвищу Добрый.

Кихано умирает. Рыцарь Печального образа седлает коня, кличет верного оруженосца: бессмертные всадники скачут на новые подвиги.

Это порядок внешних событий; схема действия, которую мне хотелось бы привести к совершенной элементарности.

Внутреннее движение — «заключение о жизни», «самая горькая ирония» (Достоевский) — раскрывается в диалектике понятий безумия и разума.

«Шутники были столь же безумны, как и те, кого они вышучивали,— пишет Сервантес, заканчивая сцену в замке,— ибо усердие, с которым герцог и герцогиня высмеивали двух глупцов, делало их самих придурковатыми».

Безумны идеи Дон-Кихота, но и мир, где он живет, лишен разума. А когда общественные отношения утратили смысл, единственным мудрецом становится сумасшедший. Это положение обычно для Возрождения. Шекспир исследовал его на перекрещении судеб большинства героев «Короля Лира».

В железный век мечты о золотом веке — безумны. Но может быть, именно они и помогают победить железо?..

Подобные положения проходят через весь роман. Но они проходят и через жизнь человека, историю.

●

Еще с времен съемок «Шинели» я не взлюбил слово «экранизация», в нем слышалось что-то бездушно-ремесленное, относящееся не к живому делу, а к механическому препарированию. Искать у Сервантеса «материал для сценария», растаскать роман на кадрики являлось бы бесцельным занятием. «Дон-Кихота» хотелось продолжить на экране, а не обкарнать экраном. Чтобы сохранить то, что казалось мне наиболее важным в книге — «заключение о жизни»,— нужно было дать образам иные формы существования, кинематографическую плоть.

Мне был необходим друг, товарищ по работе, человек, который мог бы чувствовать себя в причудливом сервантесовском мире, как дома. Искать было недалеко; у меня не

возникло и минуты сомнений: друг жил рядом, на той же улице, что и я.

Евгения Львовича Шварца теперь часто вспоминают: выходят его книги, ставятся «Тень», «Голый король», «Обыкновенное чудо». С большим успехом прошел в парижском театре Наций «Дракон», критики исследуют драматургию, опубликованы мемуары. Но я уверен, что большая судьба его произведений только начинает складываться.

Время уже проверило жизненность его искусства. Случилось так, что сказки Шварца все сильнее говорят о реальности, а немало из того, что когда-то принималось за реализм, сегодня выглядит глупыми сказочками.

При жизни ему никак не могли отвести места. Пробовали считать лишь детским писателем, однако взрослые задумывались над его образами. Его попрекали тем, что некоторые его сюжеты повторяли Андерсена, но «инсценировщиком» был и Шекспир («Гамлет» и «Король Лир», как известно, писались поверх старых пьес). Его прорабатывали за уход от действительности (кому теперь нужны сказки?) и за слишком близкое к ней приближение (сказки, а похожи на жизнь!). Такая критика, к счастью, выходит из обихода. Жаль только, что и Шварца уже нет в живых.

Сочинять сказки трудное и неблагодарное дело, они теперь и перевелись на свете. Нет больше охотников их сказывать. Главная трудность такого вида литературы состоит, по-моему, в его неопровержимости. Правда сказочной формы суждения о жизни неоспорима и безусловна: это правда поэзии, выявившей существо явления. И от этой правды уже никуда не деться.

Надо сказать, что в документальности, к которой стремятся в наши дни многие художники, бесспорно, есть своя прелесть. Горе только в том, что понятие подлинного стало уж слишком неопределенным. Легкая ретушь меняет фотографию, несколько слов, вычеркнутых из стенограммы, искажают смысл речи. Неполная правда легко оборачивается ложью. Есть документы, которые лгут, как люди, предостерегал Юрий Тынянов, знавший толк в документах. Чепуху и враки не трудно подтвердить свидетельствами: «Так было на самом деле» или же «Это — действительный случай». В жизни, как известно, многое бывает, что только не случается.

Однако ни показания свидетелей, ни вещественные доказательства не придадут плохому искусству убедительности. Тут уж ничего не поделаешь, как ничего не поделаешь с правдой, ставшей искусством. Правда сказки проверялась народом, утверждалась поколениями.

Кому под силу заглушить возглас ребенка: «Король голый!..» Существо жизненного явления открыто, стало очевидным. Тихий голос не перекричать даже луженым глоткам: сказка сложена, ее передадут из поколения в поколение. И люди перестанут верить в величие горностаевых мантий на королевских портретах.

В сказочных сюжетах живет народная мудрость; Шварц подхватывал их не по прихоти: сама жизнь требует или продолжения старых

историй, или же, напротив, их забвения. Каждый художник по-своему наследует прошлое. Но как открыть место, где таится клад? Развить традицию, наполнить ее жизнью так же сложно, как ее опровергнуть. Поди разбери, в какой из шкатулок заперто сокровище?..

Шварц выбрал ту, на которую уже давно никто не обращал внимания, разве только какие-нибудь ветхие старушки сказительницы... Что, казалось бы, можно было найти в ней людям середины двадцатого века? Открывать ее, да еще и искать в ней что-то ценное никому не приходило в голову. Еще в прошлом веке прекрасный поэт с болью объявил о приходе новой эры:

Век шествует путем своим железным,
В сердцах корысть, и общая мечта
Час от часу насущным и полезным
Отчетливей, бесстыдней занята.
Исчезнули при свете просвещенья
Поэзии ребяческие сны,
И не о ней хлопочут поколенья,
Промышленным заботам преданы.

«Последний поэт» — назвал свое стихотворение Е. Баратынский.

Шварц выбрал для себя «поэзии ребяческие сны». Таким же пристрастием отличался и герой Сервантеса.

— Знаете,— сказал мне однажды Евгений Львович,— вчера я просто прелесть как поработал. Целый день не вставал от стола. И наконец-то, после долгих мучений, удалась мне реплика дерева.

Откровенно говоря, мне тогда не показалось, что сочинять текст для дуба или сосны представляло такой уж интерес. Но проходило время, Евгений Львович читал мне свои новые страницы — итог большого труда,— и драгоценность таких слов становилась очевидной.

«В пяти годах ходьбы отсюда, в Черных горах, есть огромная пещера,— говорит странствующий рыцарь Ланцелот в «Драконе».— И в пещере этой лежит книга, исписанная до половины. К ней никто не прикасается, но страница за страницей прибавляется к написанным прежде, прибавляется каждый день. Кто пишет? Мир! Горы, травы, камни, деревья, реки видят, что делают люди. Им известны все преступления преступников, все несчастья страдающих напрасно. От ветки к ветке, от капли к капле, от облака к облаку доходят до пещеры в Черных горах человеческие жалобы, и книга растет. Если бы на свете не было этой книги, то деревья засохли бы от тоски, а вода стала бы горькой».

Такими книгами представляются мне «Дон-Кихот» и «Гамлет».

Театры иногда придают шварцевским фигурам и словам злободневный смысл. Это не трудно сделать. Зрители на лету подхватывают намеки, хохочут, аплодируют. Можно ставить «Тень» или «Обыкновенное чудо» по-разному. На мой взгляд, искусство Шварца больше, выше карикатур, это не только сатира, а и поэзия, лирическая философия.

В музеях музыкальных инструментов можно увидеть самые разные скрипки — и прекрасные экземпляры и странные раритеты. Но скрипки, описанной Шварцем, не отыскать и в наиболее полных коллекциях. Она создана в городе, порабощенном драконом (в трехголовом звере не трудно узнать фашизм); музыкаль-

ный мастер отдает ее странствующему рыцарю, вызвавшему чудовище на бой: музыка помогает сражаться. Это особенный инструмент, и звук у него ни на что не похожий. Случилось так, что не было у мастера под рукой ни нужных сортов дерева, ни струн. Ничего у него не было. Но музыка не могла умолкнуть, и мастер «вылепил скрипку из черного хлеба и сплел из паутины струны».

Таким я вижу искусство Шварца. И черный хлеб существа его поэзии, и негромкий, удивительной чистоты и доброты звук человеческого голоса.

«Дракон» написан в 1943 году. Пьеса направлена против самого основания фашизма: коверканья человеческих душ. Дракон убеждает рыцаря Ланцелота, что восставать против его власти бесцельно: стоит ли жертвовать собой ради людей, воспитанных драконом?..

Дракон. Мои люди очень страшные. Таких больше нигде не найдешь. Моя работа. Я их кроил.

Ланцелот. И все-таки они люди.

Дракон. Это снаружи.

Ланцелот. Нет.

Дракон. Если бы ты увидел их души — ох, задрожал бы.

Ланцелот. Нет.

Дракон. Убежал бы даже. Не стал бы умирать из-за калек. Я же их, любезный мой, лично покалечил. Как требуется, так и покалечил. Человеческие души, любезный, очень живучи. Разрубишь тело пополам—человек околеет. А душу разорвешь — станет послушней и только. Нет, нет, таких душ нигде не подберешь. Только в моем городе. Безрукие души, безногие души, глухонемые души, цепные души, легавые души, окаянные души... Дырявые души, продажные души, прожженные души, мертвые души.

Опережая на столетие многое в современном нам мировом искусстве, Гоголь первым произнес слова «мертвые души». Это был не только предмет купли Чичикова, но и образ общества, название зловещего процесса обездушивания жизни корыстью, общественным неравенством, властью мертвых формальностей над всем одушевленным.

По свету пошел гулять потерявший нос майор Ковалев: торжествующая пошлость пустяков, взошедшая на дрожжах обессмысливания и обездушивания всего человеческого.

Глубина художественного исследования жизни у Сервантеса, Шекспира, Гоголя была неотделима от вольности способов выражения. Легкость движения, возможность выражать самые важные мысли, сдвигая планы реального и фантастического, переходя от обыденного к гиперболе, хотелось перенести и на экран. Драма должна была перемешаться с комедией; высокие идеи высказываться в невероятных положениях. Хотелось, например, чтобы главные свои слова Дон-Кихот произносил вниз головой. Бой с ветряными мельницами был построен в сценарии, как диалог со злым волшебником Фрестоном. Когда крыло вместе с копьем, которое вонзал рыцарь в мельницу, подхватывало его и вздымало в воздух, рыцарь не сдавался. «А я говорю тебе, что верую в людей! — перекрикивал он скрип жерновов.— Не обманут меня маски, что напялил ты на их добрые лица. И я верую, верую в рыцарское благородство!—кричал он во время вращения. — Победит любовь, верность, милосердие... Ага, заскрипел! Ты скрипишь от злости, а я смеюсь над тобой!..»

Черкасову нелегко достался этот монолог. Мы привязали артиста к крылу мельницы; снимали с крана, двигаясь вместе с крылом: за головой рыцаря вращалась, перевертывалась земля.

Существо романа хотелось сохранить в неприкосновенности, но сцены сочинялись заново. Финалом должна была стать не смерть Алонсо Кихано, а бессмертие Дон-Кихота. Шварц, на мой взгляд, его отлично написал.

— Ах, не умирайте, ваша милость, мой сеньор! — упрашивал умирающего Санчо. — А послушайтесь моего совета и живите себе! (Рыцарь подымал голову с подушки.) Умереть — это величайшее безумие, которое может позволить себе человек. Разве вас убил кто? Одна тоска. А она баба. Дайте ей, серой, по шее, и пойдем бродить по свету, по лесам и лугам! Пусть кукушка тоскует, а нам некогда. Вперед, сеньор, вперед! Ни шагу, сеньор, назад!

И два всадника скакали под лунным светом: в железный век они защищали золотой век.

«На моих глазах проходила работа над сценарием «Дон-Кихота», и Шварц делился тем, что задумал, что делал, что получилось, а что не вышло, от чего пришлось отказаться,— написал Л. Н. Рахманов в своих воспоминаниях об Евгении Львовиче.— Например, от привычной для Шварца сказочности начала сценария его убедил отказаться постановщик фильма Г. М. Козинцев, склонявшийся к тому, чтобы сразу, с первого кадра, показать Испанию подлинную, чесночную, в чем Шварц охотно с ним согласился».

Пролог, который прочитал мне Евгений Львович в первые дни нашей работы, был полон поэзии: мальчик паж взбирался на самый верх высокого дерева: открывались дороги, скакал королевский герольд, знатная дама ехала в карете, лакеи стояли на запятках, а в кустарнике прятался от экономки Дон-Кихот.

Все это было отлично написано, однако поэзия Сервантеса представлялась мне иной. Это было, пожалуй, единственный раз, когда мы с Евгением Львовичем поспорили.

«Шварц послушался не только из творческого азарта и любопытства...—написал дальше Рахманов,— но и веря, что Г. М. Козинцев искренне любит его. Недаром, когда Шварц был уже болен, он написал мне: «Козинцев в Ялте. Пишет необыкновенно смешные письма...» Шварц отлично понимал, что Козинцев это делал, желая развеселить его, удрученного не только болезнью, но и неопределенностью судьбы сценария «Дон-Кихота», который, как сообщал мне сам Шварц, «залег в Москве, и наступил знакомый вам период таинственного молчания».

Но в этом случае рассеять козни волшебника Фрестона оказалось куда более легким делом. Обстановка в кинематографии в 1956 году изменилась до неузнаваемости. Проходя по коридорам нашего главка, я встречал и старых знакомых, но они разговаривали уже как-то по-новому. Среди них был и один очень старый знакомый. Я было про него и забыл, а он, оказывается, сидел на своем месте.

Пожалуй, есть смысл задержаться на этом, может быть, на поверхност-

ный взгляд, и недостаточно интересном характере, задуматься над его странной профессией и судьбой, которая так благополучно сложилась в наш неспокойный век.

●

Служил в нашем кинематографическом деле редактор. Состоял он в нем так давно, что я не знаю, образовалось ли сперва дело, а потом уже редактор или же вначале появился редактор, а кинематографию пристроили к нему позже. Находился он здесь с незапамятных времен и стал неотделимым от самого здания, как бы его частью, подобной окошку для выдачи пропусков, дверям, обитым гранитолем, телефонам на столе секретаря. Он являлся, по-видимому, незаменимым: уходили начальники, переименовывались управления, менялись порядки, а старый знакомый все составлял свои бумаги: сократить, усилить, акцентировать, переосмыслить. И стал он в кинематографическом департаменте кем-то вроде Башмачкина. Думаю, что, вернувшись домой после службы, он, как Акакий Акакиевич, переписывал, счастливо улыбаясь, для собственного удовольствия полюбившиеся ему формулировки или цитаты. Правда, содержали его лучше Башмачкина: шинель у него была хорошая, капот она не напоминала. В чем состояла тайна его незаменимости? Видимо, в том, что он не работал, а опасался. То есть сам его труд заключался в выделении опасений. Он обычно так и начинал свою речь: — Боюсь, как бы не показалось... Тревожит меня одно... Вызывает некоторый страх вот что... Следовало бы, думается мне, опасаться... и т. п.

Если страхи оказывались напрасными (фильм одобрили), то с него не только не спрашивали, но, напротив, хвалили его: вовремя предостерег, учли опасность. Если же выяснялось, что боялся он не напрасно, тут уж и цены ему не было. Так он и прожил свой век. Оступались братья Васильевы, спотыкался Эрмлер, Эйзенштейн оказывался плохо подкованным, а тот — ни разу не ошибся.

Теперь обсуждали сценарий «Дон-Кихота». Сколько же лет я здесь не был? Я оглянулся на зал — старый знакомый сидел на месте. И стало мне до смерти интересно — чего же он будет бояться? Или, может быть, все же целая вечность минула, деятельность его приобрела иной смысл?

Выступавшие считали, что сценарий удался; пора начинать постановку. Дошел черед и до старого знакомого. Он посмотрел на начальство, встал, откашлялся.

— Опасаться как будто нет оснований,— сказал мой Башмачкин,— боюсь только, не слаба ли линия Дульсинеи?..

Как мне хотелось его обнять и расцеловать! Теперь я знал, понимал, был твердо уверен: на дворе весна, все в цвету. Акакий Акакиевич требует: усилить линию любви!..

●

Почти полгода я ежедневно встречался с Черкасовым и Толубеевым (Санчо Панса). Других артистов еще не было. Чтобы выстроить сцену, мне

приходилось исполнять остальные роли. Я даже рычал, когда дело доходило до льва (что было лестно); перевоплощаться в Россинанта меня увлекало меньше. Мы не репетировали будущих кадров (они омертвели бы до съемки), а входили в духовный мир героев; создавали питательную среду ассоциаций; пробовали — в наметке — средства выражения. Я знал Черкасова множество лет. Совсем еще молодой человек — комик, потешно плясавший на эстраде Пата, он блистательно сыграл старика Полежаева, затем кликушу царевича Алексея. Повсюду запели куплеты его Паганеля: опять новый характер, иной жанр.

Мне хотелось вернуть Николая Константиновича к молодости: опыт исполнения царей и великих людей (сколько он их сыграл!) в этом случае не мог пригодиться. Черкасов по-детски доверял режиссеру. В фильмах Эйзенштейна он безропотно принимал сложнейшие положения перед камерой для воплощения пластических идей режиссера. Сразу же он поверил и мне: все найденное им в свое время для театрального Дон-Кихота было позабыто. Даже знаменитый черкасовский голос был переведен на другой, более высокий регистр. Не колеблясь, Николай Константинович отправился и в клетку нашего ленинградского земляка льва Василия Цезаревича: дрессировщик Б. Эдер готовил будущую сцену. Я шутил: диалог с таким партнером — отдых для режиссера, внимание и собранность артиста обеспечены.

В нелепой пародии на рыцаря мы хотели открыть высокую человечность. В своих записках («Четыре Дон-Кихота») Черкасов подробно описал наш труд *.

Достигнуть черт гиперболичности образа было непросто. — Гротеск, шутка сказать! — воскликнул в свое время Станиславский. На экране все становилось особенно трудным: преувеличенное выглядело поддельным, театральным. Гротескное обязано было быть неоспоримо натуральным. Прежде всего это относилось к внешности идальго. Черкасов в юности обладал прекрасными данными для роли; играя рыцаря в ТЮЗе (это была незатейливая буффонада), артист выезжал на сцену на трехколесном велосипеде, потешно обыгрывал свой рост и худобу. Было это в незапамятные времена. В 1956 году Николай Константинович мог бы подумать и о Фальстафе. Москвин злился: идальго получался толстым. Ухищрения костюма и грима не помогали.

На мое счастье, ассистенты отыскали для трюковых съемок на дальних планах (скачки, драки) дублера. В. Васильев обладал идеальной фигурой для образа. Оказалось, что в прошлом он цирковой комик. Я рискнул: на одной из съемок подменил Черкасова — спиной на общем плане — Васильевым: сразу же появились гротескные черты облика. Васильев оказался талантливым мимом, отлично двигался. Я осмелел: стал снимать его и с лицом. А потом почти на каждой съемке несколько кадров играл Васильев. В монтаже я так перемешал исполнителей, что

* Н. Черкасов. История одной роли.—«Искусство кино», 1957, № 7, 8, 9.

«Дон-Кихот». Дон-Кихот — Н. Черкасов

Дон-Кихот — Н. Черкасов



Санчо-Панса (губернатор) — Ю. Толубеев



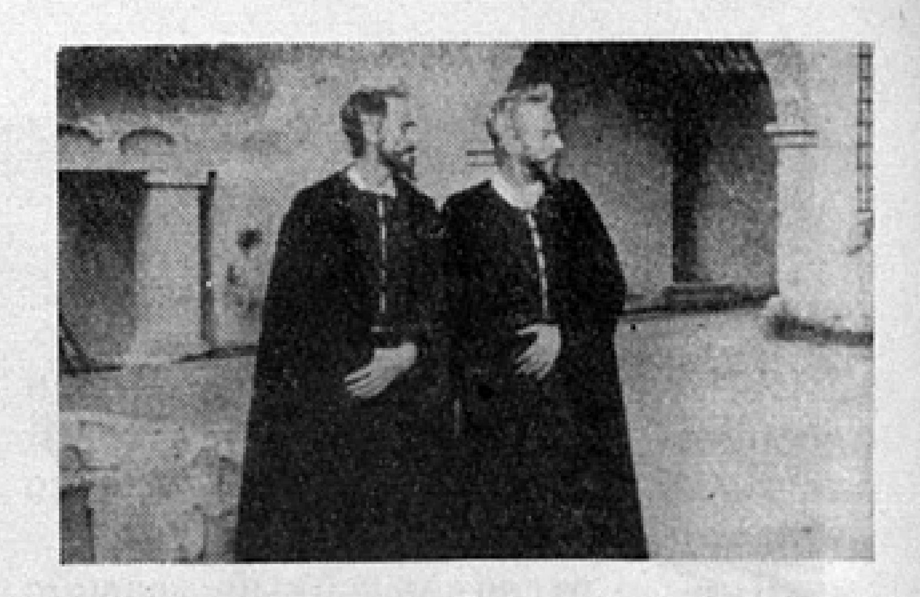
«Дон-Кихот»

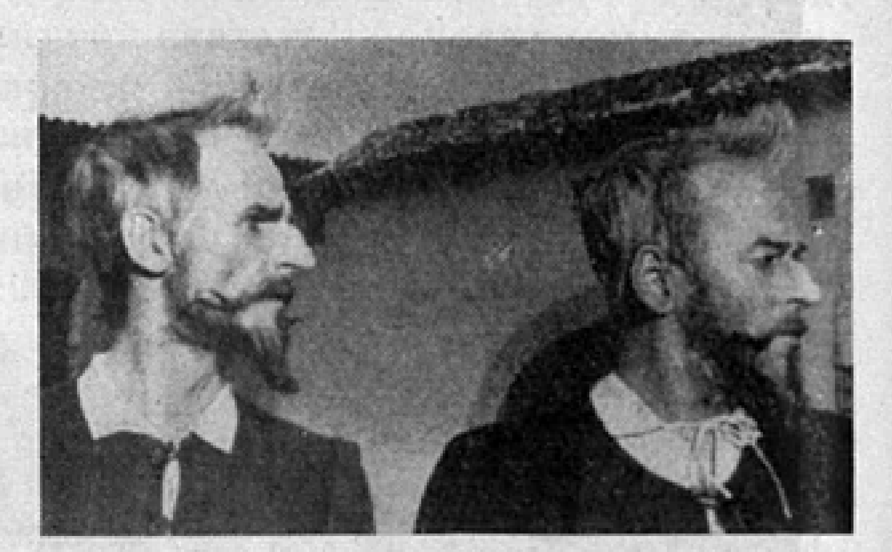
Дон-Кихот — Н. Черкасов;
Мариторнес — Г. Волчек



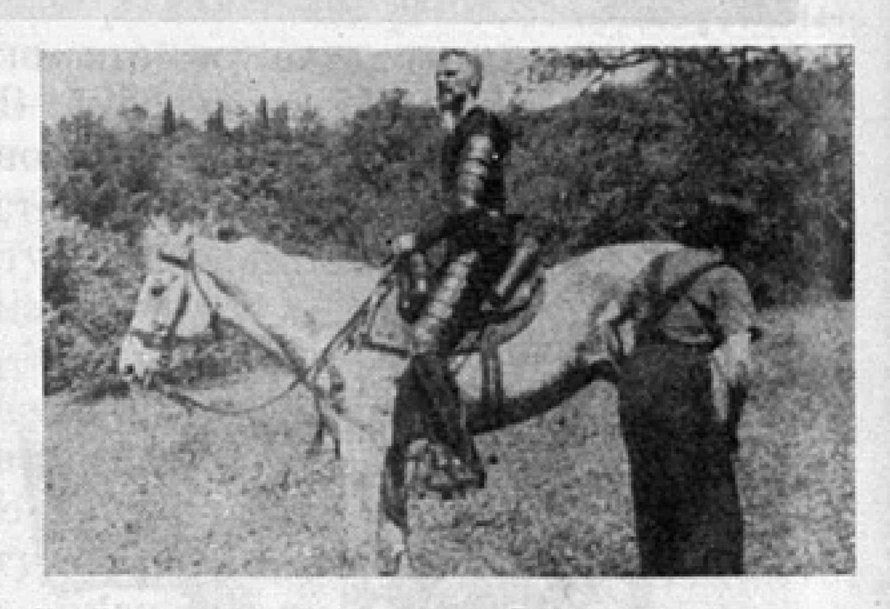
Альдонса — Л. Касьянова







В. Васильев (дублер Н. Черкасова, *слева*) и Н. Черкасов в роли Дон-Кихота



В. Васильев на Орлике — Россинанте

Гримируют Орлика



и сам перестал их различать. Бой с бурдюками (и на крупных планах) играл один только Васильев.

Озвучал все, разумеется, Черкасов. Тайны из этого не делалось. Николай Константинович в своих записках с признательностью вспоминал труд и талант дублера.

О многом приходится думать кинематографическому режиссеру. Иногда даже о том, чтобы голова артиста академического театра срослась с туловищем клоуна.

●

Каждый фильм образует собственный мир: география и история на экране лишь частично совпадают с подлинными местами действия и исторической датой событий. «Гамлета», вероятно, можно снимать во многих местах: замки сохранились по всей Европе. Но вот одно место, на мой вкус, совершенно не подходит для этой трагедии: реальный Эльсинор ничуть не напоминает шекспировский образ замка.

Сама по себе натура, выбранная для съемок,— лишь часть дела: вне кинематографического преображения самые отличные места невыразительны на экране. Натурализм в кино, как и в других искусствах, немощен. Определить словами характер такого преображения сложно, хотя для меня, пожалуй, именно слова значат больше всего. Ориентир я часто находил в литературе. Строчки, казалось бы, вовсе лишенные зрительной определенности, невозможные для пластического воспроизведения, помогали мне найти тональность образа. Я ничего не смог отыскать в изобразительных материалах, когда мы трудились над «Шинелью» или «СВД», зато многим обязан стихам Иннокентия Анненского:

Только камни нам дал чародей,
Да Неву буро-желтого цвета,
Да пустыни немых площадей,
Где казнили людей до рассвета.

От ощущения пустоты и холода, наполнявших эти строчки, становилось трудно дышать. Образ сгущался, приобретал определенность даже из одних отрицаний:

Ни кремлей, ни чудес, ни святынь,
Ни миражей, ни слез, ни улыбки...
Только камни из мерзлых пустынь,
Да сознанье проклятой ошибки.

«Дон-Кихот», кажется, был моим первым фильмом жаркого климата. Поэтому и нужен был цвет: рыжие, сожженные солнцем пространства. Среди определений пейзажа Испании, казавшихся точными, были стихи Пабло Неруды:

Испания была сухой и напряженной:
бубен дня со смутным звуком,
равнина и орлиное гнездо,
тишина, исхлестанная непогодой.
Как я люблю — до слез —
твою черствую землю...
Твое звериное одиночество,
твой ум, окруженный тишиной и
камнем...

(Перевод Ильи Эренбурга)

Как не посочувствовать художнику, имеющему дело с режиссером, который требует отыскать пейзаж, похожий на эхо удара в бубен. Все это Евгений Евгеньевич Еней терпел от меня, начиная с первой нашей картины. Сколько стран создал этот прекрасный художник, сколько городов выстроил! И только для того, чтобы на следующий день после съемки все обращалось в щепки и прах. А на экране именно его

труд должен был остаться незаметен, ведь возглас: «Посмотрите, какая хорошая декорация!» — убивал фильм наповал. Еней мог добиваться ощущения подлинности многих достаточно нереальных сооружений; он не занимался подделкой, копированием, он создавал декорацию из холмов, плоскогорий, моря, а не только из деревянных щитов и штукатурки.

Изъездив множество мест, он остановился на крымском поселке Планерная (Коктебель). Позади колхозных виноградников и степи вырастала Ламанча: ветхая усадьба, улочки, колокольня со шпилем. Это были странные здания: у них была только передняя стена, позади — за изнанкой деревянных щитов — торчали подпирающие балки. Двери вели прямо в степь. Мы вырубали кустарник, выжигали траву — зеленый цвет был нашим врагом, красили большие поля и добивались нужных оттенков.

Подле фанерной Ламанчи расположился целый городок. Борис Эдер воспитывал льва, женщина на белом коне тренировалась брать барьеры. Но одного — важнейшего участника фильма все еще не было.

●

Мне придется прервать ход рассказа для несколько легкомысленного отступления. Это будет вставная новелла, «драма превратностей» — как назывались такие истории в старинные времена. Я хочу описать карьеру одной «звезды». Боюсь, что, как и каждому пишущему о «звездах», мне не удастся миновать и ее личной жизни, сплетен.

Давно уже были утверждены главные исполнители, шились костюмы, шли репетиции. Только на одну роль мы не могли никого найти. Я отвергал все кандидатуры. Автор прославил ее на века, мы не имели права на компромисс. Одни претенденты не нравились мне фигурой, у других отсутствовала грация, третьи не обладали даром обаяния. Съемки приближались. Директор съемочной группы, мой старый товарищ М. Шостак начал разговаривать со мной сухим тоном: пора решать. Мы опять рассматривали пробные фотографии, и опять я приходил в отчаяние: разве можно было найти в таком облике масштаб, высокую мысль?.. Куда там! Снижение, опошление всего истинно прекрасного.

Самые опытные ассистенты опустили руки. Куда только они не ездили, где только не искали. Видимо, режиссеру нужно птичье молоко. За моей спиной началось шушуканье: «сам не знает, чего хочет», «пусть поработает гример, с нас хватит». Меня покинул сон. Все шло к дурной развязке. Я был уверен, что без настоящего качества этого образа фильм получиться не может. Наступили последние считанные дни.

Но все же судьба не отвернулась от нас. В самый последний момент (уже была отправлена аппаратура в экспедицию) пришла телеграмма Енея, строившего в Крыму Ламанчу: «Найдено!»

Все произошло именно так, как описывается в книгах: «звезду» открыли в скромной, будничной обстановке. Ничто не предвещало ее будущего: славы, успеха на мировых фестивалях, заработков.

Работники нашей группы ехали по Симферополю. Администратор, дремавший в машине, проснулся от крика: — Остановитесь! Стойте же!

Обычно спокойный и корректный Еней выпрыгнул из притормозившей машины, бегом помчался в переулок, куда сворачивала тяжело груженная телега.

Исполнитель роли наконец был найден. (Вкусу Енея я совершенно доверял.) Началась переписка. В ответ на приглашение, посланное «Ленфильмом», пришла телеграмма. Документ я привожу в подлинном виде: «Орлик готов служить искусству тчк лучшего Россинанта вам не найти председатель артели Ершов».

Так началась еще одна кинематографическая карьера. Орлик сменил будни в симферопольской артели «Строитель» на эфемерный мир экрана. Биографию Орлика, к сожалению, не удалось узнать полностью, но, судя по отрывочным сведениям, колесо фортуны в течение его жизни не раз делало обороты в разные стороны. Белый чистокровный араб оказался у немецких оккупантов, фашист-комендант гарцевал на нем; потом крутой поворот — партизанский командир стал его хозяином; затем наступили мирные годы, он попал в упряжку: незаметный и скорбный труд в похоронном бюро, потом (жестокая конкуренция механизации) грузовики отбили у него работу, связанную с лучшим миром; началась проза строительства, а затем, увы, шли годы, опухли суставы, аллюр потерял резвость, ребра вылезли наружу. Пошли простои и бюллетени.. Симферопольская артель с подозрительной легкостью соглашалась расстаться с ним, а товарищ Ершов проявил, пожалуй, не совсем бескорыстный интерес к воплощению образов Сервантеса на экране. Боюсь, что, как это часто случается в жизни, беспокоило выполнение плана, а не душа работника. Еней отличил ее сразу же: и гордый нрав и истинное (как ни укатывали крутые горки) благородство.

Лучшие специалисты обследовали Орлика, применяя все методы современной диагностики. Итог консилиума был неутешителен: двадцать восемь лет, порок сердца, эмфизема, ревматизм.

А какие подвиги предстояло ему совершить!

Трудность положения медицины заключалась и в том, что жизненные силы Орлика нужно было укрепить, а стройность фигуры он ни в коем случае не мог утратить. (Когда он несколько прибавил в весе, я сам перед съемкой подрисовывал ему кисточкой тени между ребрами.)

Как-то мы снимали в Крыму на Ай-Петри. Ночью разбушевалась гроза. Конюхи удрали в укрытие, а Орлик, порвав привязь, умчался в ночь: вблизи находился табун. Били молнии, грохотал гром, а Орлик, выражаясь языком древних, «познал кобылу».

Да, это был конь рыцаря.

●

Действующие лица расположились в сценарии по-новому. Мы отказались от традиционного контраста рыцаря и оруженосца. Санчо Панса был по-своему и мечтателем и мудрецом. Толстый брюхом, но легкий на подъем, он бросал хозяйство, пускался в неведомый путь. Разве жад-

ность гнала его из дома? Получая в оплату лишь побои, он не оставил рыцаря. Потеха с губернаторством, затеянная герцогом, не получилась: Санчо судил по всей мудрости народного понимания добра и зла.

Рыцарь и оруженосец не походили друг на друга внешностью и повадками, но какие-то стороны их духовного существа были схожи.

Толубееву оказался близок и народный юмор и душевная простота. Нам хотелось совместить детскую память о простаке на ослике и горечь мысли о том, чем кончаются на земле поиски справедливости.

По-иному представлялась нам и Альдонса. Ведь мечты рыцаря при перемене угла зрения не выглядят нелепицей. Как всякие мечты, они какой-то стороной соприкасаются с жизнью. Нелепа мысль об оруженосце, но Кихано выбрал по-своему умного и преданного крестьянина. И предметом рыцарской любви стала не похабная девка (обычный контраст Альдонсы — Дульсинеи), а милая и добрая девушка. Студентка института журналистики Л. Касьянова казалась мне правдивой и поэтичной в этой роли.

Три образа сливались в своеобразное единство: возвышенная мечта народа, смекалка и юмор, прелесть естественной простоты. Тремя сторонами хотелось показать испанский народ. Да и всякому народу присущи такие черты.

Бакалавр Карраско, каким мы его задумали и весело и талантливо сыграл Г. Вицин, был не только пройдохой, как в книге, но и человеком своей идеи: все в мире было ему ясно. Курс в Саламанке дал ответы на все. Ничего сложного в жизни нет. Наука все открыла. «Настало новое время, сеньоры! — проповедовал он окружающим.— Тысяча шестьсот пятый год! Шутка сказать».

«Бакалавр!— отвечал ему в конце фильма идальго.— Ваше благоразумие — убийственнее моего безумия».

●

Шварц не смог присутствовать на премьере фильма. Он лежал тяжелобольной. Я пришел его навестить.

— Я хочу написать сценарий,— приподнялся он с постели.— Начало такое: ночная улица, тихо, прохожих нет. Старый дом посмотрел на другой дом и сказал... Но реплика дома у меня пока не получается.

Больше я Евгения Львовича уже не увидел.

●

Мы начали постановку в период освоения широкого экрана. «Одна» являлась первой звуковой картиной «Ленфильма»; «Дон-Кихот» — первой широкоэкранной. За рубежом новый размер кадра становился средством конкуренции с телевидением. Продюсеры взялись за Библию. Внешний масштаб призван был отвлечь зрителей от маленьких телевизионных экранов. В супербоевиках показывали огромные сооружения, толпу статистов, табуны коней; затраты поражали с первого же взгляда.

Все это меня ничуть не привлекало. Роскошь постановки казалась мне убогой и на обычном формате. Новый размер меня прельщал для целей, казалось бы, странных при-

менимо к широте кадра. Я хотел подчеркнуть пустоту, одиночество мудрого безумца.

Пустота, как представлялось мне, имела как бы два полюса: степи и холмы, выжженные солнцем,— безлюдие Ламанчи, две фигурки — одна на коне, другая на осле; карета, проезжающая в облаке пыли; цепочка каторжников; оазис постоялого двора; и — холодная, злая пустота герцогского двора: монастырские стены, придворные в черном, совершающие в заведенный час механический церемониал; в ледяное пространство чопорных отношений и догматических представлений попадает добрый безумец, ищущий справедливости.

Это был мой первый цветной фильм. Меня привлекали выгоревшие, бесцветные тона начала; рыжий, раскаленный простор Кастилии; герцогский двор — черно-белое кино в цветной картине. Только два цветовых удара должны были нарушать тональность: красный наряд шута и ярко-желтый авантюристки Альтисидоры — зачинщиков потехи, похожей на театральное представление и на обряд казни.

●

Я уже писал, что «испанский колорит» меня ничуть не прельщал. Однако черты испанского характера были необходимы: общечеловеческое искусство всегда прежде всего национальное. Разве мог быть Фальстаф немцем, Швейк — испанцем, Дон-Кихот — шведом?..

Знакомство с книгами и картинами — даже основательное — не могло заменить живого представления. Мне нужна была какая-то особая консультация. Однако как определить ее область? Подсказывание деталей быта? Как раз их и не хотелось показывать на экране. Может быть, артистов следовало обучать специальным жестам и манерам? Еще того хуже, все это и будет «клюквой», чуждой исполнителям.

Мне был необходим консультант «по духу», если не бояться устарелого выражения, «по душе» Испании. Попробуй, отыщи такого!..

В доме Эренбурга я увидел натюрморт: на некрашеном столе — тарелка с селедкой, несколько головок чеснока. Мгновенно можно было отличить кисть испанца, настолько аскетичной и одновременно напряженно духовной была живопись. Оказалось, что художник живет в Москве.

Я блуждал по бесконечным улицам и дворам Новых Черемушек.

—Не знаете ли вы,—расспрашивал я прохожих,— где живет товарищ Санчес?.. Такой фамилии никто не знал; адрес оказался неправильным. Ребята, игравшие во дворе, окружили меня, потребовали подробностей.

— Испанский художник?.. Альберто! — немедленно раздался общий восторженный крик.

Потом я узнал, что по имени его называли не только московские ребята.

«Мы все звали его Альберто, никто почти не помнил его фамилии,— написал в предисловии к монографии о нем Пабло Пикассо.— Альберто — только так, попросту, этого было достаточно, ведь был только один Альберто».

Я поднялся по лестнице, позвонил. Дверь открыл Дон-Кихот.

Это был он, живой и подлинный. Его нельзя было не узнать сразу же. И его прекрасную испанскую гордость, благородство души, восторженную мечтательность. И это красноречие, щедрые широкие жесты, пылкие восклицания, глаза, то поднятые к небу, то закрытые при какой-то особенно важной мысли. И преданность идеалу при совершенном пренебрежении мелочными, пустяковыми заботами.

Каждый сарай был для рыцаря замком. Я попал не в крохотную квартиру (комната и кухня) в Новых Черемушках, а в дворец чудес. Чего только не было на четырнадцати метрах жилплощади! Сидели на балконах с чугунными перилами закутанные в шали сеньориты, кастильские крестьянки несли кувшины на головах, изогнувшийся тореро пропускал мимо бедра быка, проклятый дракон Франко смотрел на Испанию мертвыми глазами. Здесь была испанская земля, раскаленное солнце, белые селения.

Все это Альберто написал не только на холсте и бумаге, но и на каждой из кафельных плиток, покрывавших стены маленькой кухни. В его живописи сочетался реализм (поразительный по совершенной точности деталей) и детская, народная фантазия.

Его скульптуры (я увидел их позже) напоминали зверей, птиц, сухие растения. Это было не изображение природы, а как бы сама природа: новые ее виды, возникшие в естественном скрещении пород. Современное художественное мышление сочеталось с простотой и силой древних скульптур Иберии.

«В противоположность истерзанному городскому миру, который я воспроизвел позднее в картинах, изображающих нищенские кварталы Мадрида, свободные поля Вальекаса наполняли меня радостью,— писал о своем искусстве Альберто.— Хотелось, чтобы каждый на земле почувствовал эту радость, которую я получил от созерцания свободной природы. Поэтому я считал революционным то искусство, что ищет жизнь».

В 1937 году на Всемирной выставке в Париже в испанском павильоне (где висела «Герника» Пикассо) стояла скульптура Альберто «У испанского народа есть путь, ведущий его к звезде». Она была высотой в 12,5 метра.

У него была та глубина душевного покоя, которую редко встретишь у художника наших дней. Он даже не признавал трагического искусства: подлинное, сказал он мне, должно быть полно жизненной радости, мудрого спокойствия и ясности.

Когда я впервые пришел к нему, он клеил макет жилища испанской крестьянки со всеми деталями обстановки — подарок Долорес Ибаррури ко дню рождения. Мельчайшие предметы он воспроизводил по памяти. Он жил памятью. Писал подмосковный пейзаж, а выходила Кастилия; ни слова по-русски он так и не смог выучить.

Он и по-испански научился читать только в пятнадцать лет. Художником он стал в тридцать, до этого был свинопасом, пекарем, кузнецом, сапожником, штукатуром.

Альберто вместе с женой — доброй и благородной Кларой — приехал в

Ленинград. Он написал для фильма несколько эскизов (материал для выбора мест съемки); Еней и Альтман (Альтман занимался костюмами) подолгу советовались с ним; мы смотрели вместе пробы артистов. Альберто танцевал и пел испанские песни (лучший наш гитарист Сорокин взмок от усилий: найти тональность для пения было невозможно). Эскизы были хорошими, советы ценными, песни красивыми. Но главным было иное: он сам, Альберто. Общаясь с ним, я узнал про Испанию то, что не узнаешь из книг, что нельзя рассказать словами. Оказывается, консультант «по душе» все-таки может быть.

Кроме «души», разумеется, существует и «тело» фильма. Добрые глаза следили за тем, чтобы все на экране выглядело должным образом. Начну с типажа. Даже придирчивые испанские критики хвалили нашего «Дон-Кихота» за подбор лиц, похожих на испанские.

В съемках участвовал театр «Ромэн»: цыгане напоминали испанцев; но лица, о которых шла речь, не были цыганскими. Тридцать человек — отдельная группа, жившая коммуной в Крыму,— приехали к нам; они наполнили жизнью сцены губернаторства Санчо Пансы, они снимались в фильме на многих крупных планах. У них было особое отношение к «Дон-Кихоту». Они не допустили бы ни малейшей оплошности. Пожилые, серьезные люди старательно учили крымских мальчишек играть в «корриду», как ведет быка тореро, и как, наклонив рога, бежит бык, и как нужно кричать «Оле!» (несколько секунд на экране); они стригли мулов и сооружали седла ослам... Чего только они не делали.

Как-то во время перерыва участники съемки загорали во дворе студии. Я обратил внимание на женщину: она сняла кофточку, ее руки и плечи покрывали огромные рубцы.

— Ее везли по городу, привязанную к спине осла,— сказал мне один из этих людей,— и били, а потом бросили на свалку, решив, что она умерла.

Тип их лиц действительно напоминал испанский. Это были испанские революционеры, эмигранты, спасшиеся из застенков фалангистов.

●

Наш фильм дал повод Уильяму Сарояну сочинить «В стране полуночного солнца». Иностранец, приехавший в маленький норвежский город,— так начинается новелла,— разговорился с девушкой, кассиром кинотеатра; оказалось, что она сама еще не видела эту программу. Они уговорились встретиться на последнем сеансе. Русская картина с норвежскими субтитрами, снятая по испанскому роману, сблизила на какую-то минуту людей двух разных национальностей и биографий: американца взволновало, что норвежская девушка заплакала над судьбой рыцаря, похожего «на спокойную и величавую лошадь, которой еще не довелось встретить другую».

«Люди во всем мире чокаются разбитыми сердцами» — написал в «Моби Дике» Герман Мелвил.

Телевидение

Аннотации...

Некоторые тенденции зарубежных телефильмов

А. Свободин

Под отдаленный и приглушенный, но изрядно надоевший аккомпанемент дискуссий о том, что такое телефильм, аккомпанемент, уже давно напоминающий бесконечную дробь шаманского бубна, мы непрерывно смотрим телефильмы. Мы не можем отделаться от телефильмов, как бы ни старались. Они окружают нас. Они найдут щель в распорядке нашего времени или в беспорядке его. Включив нечаянно телевизор или сделав это сознательно, мы зацепимся за телефильм. Он зацепится за нас. На фестивальном просмотре мы не можем сделать паузу, пойти в пресс-бар, отключиться, поболтать с коллегой за «джюсом» или кружкой пива. В пресс-баре стоят телевизоры, и за какой бы столик мы ни сели, один из экранов найдет нас, и краем глаза мы будем смотреть очередную ленту. И не сможем забыть о ней. Даже если наш коллега — выдающийся деятель или женщина, тайным голосованием и явным поклонением признанная «мисс фестиваль-68». Приходит мысль, что вездесущность, универсальная заразительность, гигантская проникающая способность того, что являет собой соединение фильма и телевизора, неисчерпаема, она есть новое качество.

Мы читаем аннотации в программах, продающихся в киосках, в программах, раздаваемых в пресс-бюро. Мы смеемся над ними, над их странным электронно-вычислительным языком, особенно если аннотация переведена на чужой язык. Нам представляется несуразной попытка безвестного составителя втиснуть в закодированную языковую облатку течение человеческих драм, очарование поэзии или обширную информацию.

Но отнеситесь к аннотациям серьезно.

Сколько на свете телефильмов? Художественных, научно-популярных, информационных, рекламных? Думаю, число их

давно перевалило за миллион. Простое сложение продукции основных стран, производящих телефильмы, помноженное на число лет их производства, подтверждает это предположение.

Миллион аннотаций! Расписанные на карточки, разложенные в картотечные ящики, снабженные алфавитным и предметным указателями. Не составляется ли из всего этого аннотированный указатель динамики человеческого общества? Его состояния «на сегодня»? Энциклопедический словарь телефильмов за десятилетие, за пятилетие не представляет ли собою поразительную по откровенности, по социологической точности и обширности картину общества, как бы перфокарту его? Причем закон большого числа проявляется здесь в полной мере. Один фильм может что-то скрыть, десять, сто... Но тысяча, но десять тысяч — никогда. Подлинная, а не показная классовая принадлежность, исповедуемая мораль, социальные достижения и социальные болезни, художественные приемы и приемы обмана — одним словом: все о Еве и все об Адаме.

Беру несколько аннотаций телефильмов разных стран, сделанных в прошлом году. Раскладываю на столе. Подбираю по сходству. По различию. Получаются рубрики.

Рубрика первая

В программе автор рассматривает проблемы спаянности среди изолированных и социально униженных людей. Джина со своими двумя братьями и немой сестрой живут в полуразрушенном доме. Их беспомощная, изолированная от общества жизнь полна воспоминаний, грез и планов, которые никогда не осуществятся. Отдельные попытки наладить общение с «нормальными» людьми внешнего мира немедленно пресечены другими. Слабость каждого из них в отдельности заставляет их держаться сообща, чтобы вообще жить, хотя их жизнь никогда не заполнится чем-либо плодотворным.

(Аннотация голландского телефильма «Онемевшие»)

Типичный телевизионный «каммершпиль». И принципами съемки — бесконечное число мизансцен, выжимаемое из маленького павильона, варьирование дуэтных сцен, крупные планы — и взглядом на человека. Два брата и сестра — низы общества, потерявшие всякое представление о социальных связях, причем в такой степени, точно человечество никогда и не имело их. У старшего брата — остаточный комплекс респектабельности, он еще мечтает выбиться в люди. Например, стать хозяином цветочного магазина, получить компаньона, кредит. Младший хочет лишь машину. Немая сестра, вырастающая отнюдь не во «фригидную» женщину, немеющая под взглядами мужчины, часами смотрящего на нее со двора...

Длинной цепью неудач все они раздражены настолько, что малейшего повода достаточно для взрыва, чтобы братья сорвались в диком скандале, чтобы один из них вытолкал компаньона, бросился с кулаками на сестру, а та, болезненно отбиваясь от него, вдруг почувствовала в брате мужчину и странно замерла, испытывая чуть ли не радость от побоев...

Этот фильм напоминал бесконечную вибрацию червей в стакане, их причудливые алогичные сцепления, рефлекторные движения, возврат в прежние состояния...

Актеры играли привычно хорошо, однако любопытны не они, но авторы, привычно объяснявшие движения героев неуправляемой, достаточно обнаженной инстинктивной жизнью, элементарным, не опосредованным фрейдизмом. Люди выглядели

клетками какой-то первичной молекулы, последняя пульсировала. В ее пульсации авторы искали духовное начало, но его не было...

Этот фильм может служить аннотацией аналогичных фильмов. Характерная черта их — рассматривание человека как представителя биологического вида или, сказать вернее, демонстрация возврата человека к биологической особи. Причем способность к такому возврату обнаруживают в этих фильмах не только деклассированные элементы, но и представители производящих классов, рабочие и крестьяне, независимо от степени их материального благоустройства.

Японский телефильм «Дело донора» доводит тему импульсивного, «немотивированного» бытия до степени демонстративной обнаженности. Операторы откровенно и крупно снимают снующую толпу на вокзале и давку в электричке, идущей в Токио. Хроника становится символом роевого состояния. Когда-то Чаплин в «Новых временах» создал метафору — толпа рабочих, вливающаяся в заводские ворота, оборачивается стадом баранов. Люди конвейерного образа жизни, к а к бараны. Теперь сравнение отброшено, опущено — оно ни к чему.

Люди из толпы, протекая мимо камеры, невольно заглядывают в объектив. Последний выхватывает их крупно. На лицах то переходное выражение, что бывает у человека, на миг отделившегося от массы. Он еще не индивидуальность, но уже не толпа.

Авторы говорят: с тобой это могло случиться, с тобой, с тобой...

Случилось с ним — с молодым парнем из деревни. Человек, жене которого надо было сделать срочное переливание крови, в отчаянии бегал по улицам в поисках случайного донора с нужной группой крови. Ему отказывали даже в анализе. Парень согласился...

Все, что происходит в фильме,— ретроспекция. Нынешнее действие — суд над случайным донором. Он ведет себя странно, ничего не может объяснить, ему снятся какие-то странные сны в духе сновидений Феллини. Он жил в городе, работал в разных местах, но у него атрофирована способность к контакту. Почему? Может быть, в деревне он жил не среди людей?.. Вопросы, вопросы — сюжет открыт со всех сторон. Нам предоставляют догадываться, почему?

Через год, случайно, он встретился с человеком, жену которого бескорыстно спас. Теперь в нем просыпается корысть. Аннотация говорит: **«Посетив квартиру мужчины, он застает его жену одну. Страх, который вызвало в женщине его состояние, приводит юношу в бешенство, и в короткой схватке он убивает ее».**

Почему?

Таинственный голос крови. Заторможенность умственного контроля. Отсутствие точки нравственного отсчета.

Почему?

Ответа нет — законы роевого существования. Инстинктивная вибрация биологической особи не нуждается в мотивах.

В телефильмах одного года можно проследить ступени лестницы, приводящие в показе «немотивированного бытия» к столь же «немотивированному» телефильму.

Поднимемся выше.

Словацкий фильм «Дама». Братислава. Действие развертывается в маленьком городке в конце второй мировой войны, когда близкий конец райха превратил и без того неустойчивое положение в оккупированных немцами районах в некое эфемерное существование, когда все социальные связи оказались лишенными твер-

«Дама». В главной роли Божена Куровска. Что движет ее героиней? Военная разруха? Или, может быть, извечный инстинкт, и война здесь ни при чем?..





дой почвы. В такой ситуации несколько в замедленном темпе разыгрывается драма. Участники — старый профессор гимназии, его молодая жена (эти роли исполняют польские артисты Тадеуш Фиевский и Божена Куровска), а также словак-поручик и немец—комендант города.

Жестокие меры, предпринятые фашистским командованием в ощущении близкого краха, попытка саботажа словаков, тотальное насилие, осуществляемое над жителями городка,— все это лишь фон для драмы в стиле «каммершпиль». Надо отдать должное режиссеру Ивану Баладе — он неназойливо показал жизнь городка и события, в нем происходящие, сделав их как бы естественным сопровождением крупных планов, как бы их издержками. (Современный игровой телефильм превратил замкнутое пространство, ограниченное число действующих лиц, случайно попавших на второй и третий план людей и предметы в свою непременную специфику. Ежедневный прокат обычного кинотеатра никогда бы не выдержал такого потока замкнутостей. Оттого кинотеатр обратился к открытым пространствам широкого экрана и широкого формата, отдав «каммершпиль» телевизору. На наших глазах в последние годы произошло разделение зон художественной информации. А мы все еще ищем телеспецифику!)

В фильме анализируется характер женщины, желающей избавиться от старика мужа, но связанной условностями среды. Комендант города приказывает сдать оружие, имеющееся у граждан, назначая за сокрытие его смерть. Закованная в броню католической чопорности, известная в городке дама изуверски предает своего мужа, донося на него (у него в столе старый браунинг).

Тем не менее драматическое напряжение фильма движется скорее бурным и скрытым сексуальным пожаром героини, неотвратимым насилием над ней поручика, нежели насилием, учиняемым над городом захватчиками.

Возникает диспропорция, происходит смещение смысла, подмена объекта художественного исследования. И если аннотация нас уверяет, что «Дама» **«показывает аморальность войны и уродливость человеческих отношений, вызванных и поддерживаемых войной, доходящих вплоть до чудовищности»**, то телевизионная лента, увы, этого не подтверждает. Патология, заложенная в характере героини,— это всего только некое сцепление генов и от войны не зависит. Ничтожество самой личности, сделанной центром повествования, делает фильм откровенно скучным. Несмотря на талант режиссера, актеров, оператора, несмотря на высокую культуру телефильма...

Если подняться еще ступенькой выше, мы увидим, что исследование человеческих аномалий, вполне лишенное пуритан-

ского ханжества, может составлять часть гармонии высокого искусства. Что таинственный «зов предков», помноженный на современное трезвое знание генетических кодов наследственности, может превосходно служить обнажению социальных зависимостей. Что все вместе может являть нерасчленимость художественного произведения, доставляющего нам радость неисчерпаемостью и красотой. Я говорю об английском телевизионном фильме «Привидения» по известной драме Ибсена. Если специфический «каммершпиль» следует считать телевизионным видом драмы, то «Привидения» режиссера Г. Мессины — один из образцов его.

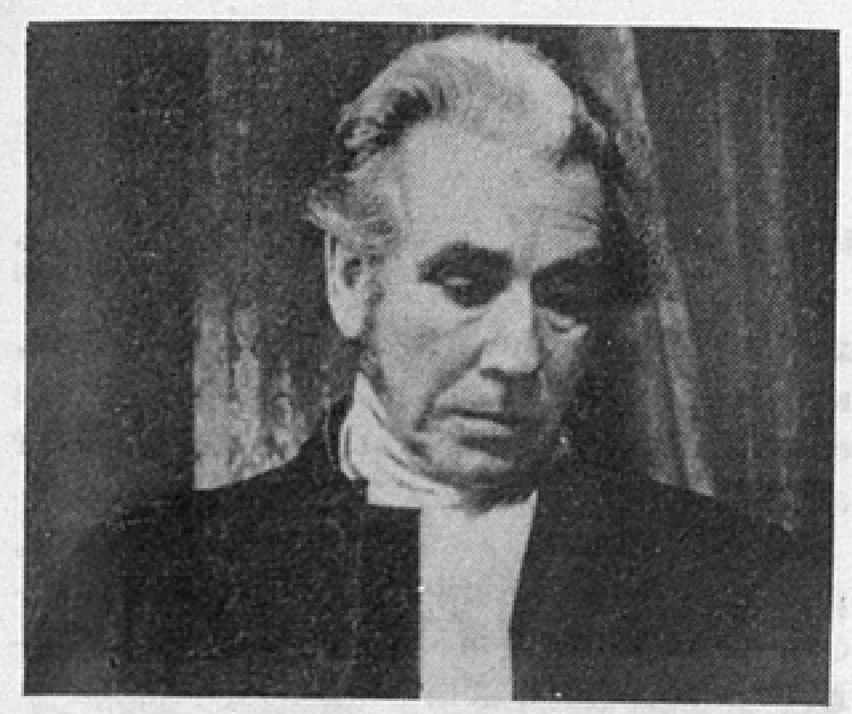
Драматический взрыв происходит в «викторианском» особняке. Обстановка дана с такой величайшей тщательностью, подробностью деталей, с такой изысканной законченностью, что я не удивился бы, если б узнал, что для съемок был использован один из старинных лондонских особняков, как это, например, было сделано в фильме Альберто Сорди «Каникулы в Лондоне».

Говорят: кино безусловное искусство. Телевидение во сто крат безусловнее! Режиссер умело, разнообразно, изощренно показывал нам детали обстановки дома фру Альвинг, сознательно и последовательно создавая «эффект присутствия». Он действовал неторопливо, показывая нам гнутые ножки кресел, орнамент резьбы, вышивку на подушках, старый чуть рассохшийся пол, полированную крышку стола, серебряный поднос, старого дымчатого хрусталя кувшины, серебряные крышки на них, он показывал обивку стульев, рисунок обивочной ткани прошлого века, ее тяжелую весомость. Он показывал платья и костюмы, рассматривал их... Он поселил нас в этом особняке, поведал нам его биографию, так тесно сросшуюся с биографией действующих лиц... В наш век условных декораций, лаконичных плоскостей он раскрыл на телеэкране старомодную диккенсовскую неторопливость и обстоятельность и — да здравствует прогресс искусства! — показался нам поразительно современным.

Режиссер занял в фильме замечательных английских актеров. В роли фру Альвинг выступила Селия Джонсон, ее сына Освальда играл популярнейший молодой актер из поколения «сердитых» Том Куртни, прославившийся несколько лет назад исполнением роли Треплева в чеховской «Чайке». Роль пастора Мандерса исполнил Доналд Уолфит. Крогстада играл Фултон Маккэй.

Этот ансамбль еще раз подтверждал ту мысль, что телевидение не терпит даже добротных, но средних актеров. Телеэкран не может их «прикрыть» даже в той степени, в какой это удается киноэкрану, не говоря уже о театре.

В неторопливо и подробно обыгрываемой анфиладе «викторианского» дома — благодаря искусству режиссера и оператора эта анфилада стала полноправным участником диалога — герои разыгрывали психологическую драму. Лепка портретов была превосходной. (Надеюсь, что в какой-то мере читатель увидит это по фотографиям.) Монтаж поистине виртуозный, но виртуозность, изобретательность его происходили оттого, что авторы заботились о смысле. Пресловутый принцип монтажа — на экране тот, кто произносит фразу, или (верх раскованности) тот, кто слушает,— этот принцип был нарушен. В монтаже диалога участвовало все — детали обстановки, рука, лежащая на колене, постукивающая в нервной дрожи нога, пустынная комната, глаза, складки платья — одним словом, весь вещный мир кадра.



«Привидения». Доналд Уолфит — пастор Мандерс. Классическая английская реалистическая манера игры оказывается современной

Селия Джонсон — фру Альвинг, Том Куртни — Освальд. Актер из поколения «сердитых» играет историю не только душевной, но и социальной болезни



Селия Джонсон — фру Альвинг. Рецидив старомодности или точный расчет? С музейной тщательностью воспроизведенная обстановка становится образом



Но режиссер не играл монтажными кусками, как жонглер. Каждый раз монтажный переход аккомпанировал смыслу сказанного и характеру говорящего. Монтаж выдавал то, что говорящий хотел бы скрыть, или подтверждал то, что он говорил. Ритм монтажа соответствовал внутреннему ритму действующих лиц...

В фильме совсем по-толстовски срывались все и всяческие маски, терпела крушение мещанская респектабельность. Порочная наследственность Освальда раскрывала порочное устройство этого буржуазного мирка. Молодое поколение расплачивалось за тщательно скрываемые пороки старшего. Терпело крушение ортодоксальное христианство. Несостоявшаяся когда-то любовь фру Альвинг и пастора наполнила их диалог темпераментом ушедшей молодости, затоптанный инстинкт любви оттенял их чопорные фигуры...

Сложная картина социальных, нравственных, биологических компонентов общества вставала в этом фильме, но... фирменная аннотация старалась не отстать от века и в следующих словах препарировала Ибсена:

«Фригидная женщина, которая во имя святости брака смиряется с изменами мужа, бессознательно переносит половую болезнь на своего единственного сына, ставшую причиной его помешательства и преждевременной смерти».

Далась же им эта «фригидность»!

Рубрика вторая

В телефильме показан будничный день молодой западногерманской супружеской четы. Оба супруга заняты как рабочие в одном промышленном производстве в Мюнхене. Рабочее место, ресторанчик, футбольный стадион и двухкомнатная квартира — вот места, где изо дня в день проходит жизнь этих людей...

(Аннотация западногерманского телефильма «Место 219»)

Этот социологический, информационный фильм, начинающий вторую рубрику, мог бы вполне заканчивать первую. Он документален, до педантизма объективен, однако что-то роднит его с «Онемевшими».

Берется типовая молодая мюнхенская рабочая семья. Оба работают на одном из предприятий города. Там познакомились, поженились. Он. Она. Маленькая дочка. Двухкомнатная квартира. Благоустроенный быт. Камера прослеживает их день дотошно и регулярно. Видимо, семья, давшая согласие на съемку, привыкла к камере, как к мебели.

Встают. Он бреется. Она привычно, как миллионы женщин, подводит перед зеркалом брови. Завтракают. Идут на работу. Простите, едут на работу. Тонкое производство, возможно, радиотехнической промышленности. Требует внимательности в операциях, чистоты, четкости, механистичности движений. Ее рабочее место номер двести девятнадцать. Работа окончена. Путь домой. Периодические радости — ресторанчик, футбольный стадион. Все.

Стереотип рабочей семьи благоустроенного государства. Стереотип, который боятся нарушить и боятся потерять. Для поддержания которого тратятся все силы. Стереотип, который одновременно и форма текущей жизни и цель ее. **«...Необходимо познакомиться поближе с людьми, которые в демократическом государстве составляют большинство»**, — заканчивает аннотация.

В этом фильме, где нет и тени патологии, рабочая западногерманская семья предстает как особь роя, как молекула биологического вида, а не ячейка общества.

У семьи нет духовной жизни, есть ее стандартизированный заменитель. Трудно сказать, хотел ли режиссер Христиан Ришерт обратить наше внимание на страшную бездуховность существования этих людей — нарочитая монотонность фильма позволяет предполагать и такие намерения — или желал уверить нас, что все в полном порядке: орбита производящего класса достигла своего апогея — им не о чем больше мечтать, им нечего больше желать...

Круг, начатый утверждением инстинктивного, немотивированного бытия отдельной человеческой личности в художественном телефильме, замыкается утверждением биологического стереотипа в качестве мотива существования целого класса. Ведь в фильме «Место 219» тоже рассказывается об «Онемевших».

Если многие фильмы, включенные нами в первую рубрику, как бы утверждают: каждый нормальный человек — душевнобольной, то бельгийский фильм «Люди среди людей» говорит: каждый душевнобольной — нормален. Во всяком случае отнеситесь к нему как к нормальному — и вы увидите, как он приблизится к нам.

Даже если на свете нет больше такой деревни, как деревня Кампин, о ней следует рассказать, так же как в бесчисленных телефильмах рассказывается об уникальном в природе — например, об исландских гейзерах или о чем-нибудь подобном, что мы так любим смотреть в «Клубе кинопутешественников».

«Место 219». Обычная семья... Обычный завтрак...



...Обычное движенье. Так начинается ежедневный стереотип, низводящий человека до уровня «трудолюбивой пчелы»



Почему в самом деле не путешествовать при помощи телевидения по удивительным явлениям в человечестве, как мы путешествуем по удивительным явлениям природы?

Вот уже сто лет жители этой деревни берут в свои семьи душевнобольных.

Когда-то это делалось ради платы, которую вносили за «призрение» родственники несчастных. Потом это стало привычкой. Потом своеобразной потребностью, традицией, видом духовной деятельности в самом высоком смысле слова.

К ним не только привыкли, их полюбили. Здесь в деревне выработали за столетие приемы ухода за больными, приемы контакта с ними, в основе которых — величайшая сдержанность, тактичность, терпение, любовь. Приемы удивительны, многообразны, они исследуются психиатрами.

«Душевнобольные со всей Бельгии и Голландии, вместо того чтобы находиться взаперти в одной из психиатрических лечебниц или в приютах, уже более ста лет размещаются у жителей мирной деревни, расположенной среди кампинских вересковых холмов. Больным предоставлена здесь полная свобода. Они как бы заняты на работе у своих хозяев — вместе с ними живут, питаются, работают...» — сообщает аннотация.

Фильм рассказывает об этом постепенно, спокойно, солнечно.

Говорят жители Кампин: Мы привыкли к ним, относимся как к своим... Конечно, плата имеет значение, но, поверьте, не в ней дело... Знаете, как они благодарны за ласку, заботу... Право же, без них нам не хватало бы чего-то... Они у нас всегда жили, сколько я себя помню... И отец мой принимал их и дед...

Оператор, приближаясь с камерой к людям деревни, даже не может отличить вначале больных от здоровых — настолько больные акклиматизировались. Одно это обстоятельство приближает их к нормальным.

Это телевизионный фильм, его надо смотреть только по телевизору. Он интимен в своем обращении к зрителю. Нужно поудобнее устроиться у телевизора, нужно, чтобы вокруг были не случайные посетители кинотеатра, а свои люди, перед которыми не так неловко за слезы радости, например...

Есть документальные сюжеты, которые как-то нетактично было бы показывать в кинотеатрах, лучше с глазу на глаз... Почему мы не думаем об этом в наших спорах о телеспецифике?

Если телефильм «Место 219» подчеркнуто объективен и не желает навязывать

выводы, то фильм «Поезд» занимается социологическим прогнозированием.

Этот опять же западногерманский фильм рассказывает об итальянских рабочих в ФРГ. Его принцип — спокойная детальная социология и объяснения ведущего. Он скомпонован из кинодокументов и интервью. В обычном кинотеатре он был бы тягуч и скучен. По телевизору мы смотрим его с интересом.

Действие все время переносится из маленького местечка Коносса на юге Италии в Кельн. Из Кельна на юг Италии.

Комментатор стоит между грядок в огороде крестьянина Паскуале и говорит. Паскуале с женой в это время работают: окучивают грядки — составляют достоверный фон для комментатора. Он сообщает, что земля Паскуале частично все еще принадлежит помещику и за нее надо вносить арендную плату. Необходимы вложения капитала в инвентарь, в дом, нужны удобрения. Вывод: концы с концами не сходятся. Выход: Паскуале уезжает на заработки в ФРГ, в Кельн. Два месяца он работает дома, остальные там, в Германии. Жена видит его два месяца в году.

Но Паскуале крестьянин и итальянец. Десять месяцев в году — его временное состояние. Два месяца он тот, кем себя считает.

Дешевая рабочая сила итальянских наемников давно оценена предпринимателями ФРГ. Система вербовщиков, забирающих комиссионные за подыскание места, действует исправно. Итальянцы работают. Паскуале, например, уборщиком мусора. Итальянцы живут в особых резервациях. В одном Кельне итальянцев тридцать тысяч. Для них построены пансионаты, смахивающие на ночлежные дома начала века. За умеренную плату эти люди имеют общежитие и даже спагетти, что вместе со специальной телевизионной передачей для итальянцев должно напоминать или, вернее, заменять им родину.

Паскуале убирает дорожки Кельна и мечтает о своих двух итальянских месяцах. Его сын Франк о них уже не мечтает. Он молод. Он механик. У него нейлоновая рубашка и галстук и выходной костюм, в котором по воскресеньям он гуляет с немецкой девушкой. Он даже может остаться в Германии и в конце концов приблизиться к месту номер двести девятнадцать, стать гражданином общего рынка, стать гражданином Европы.

Комментатор с цифрами в руках доказывает, что так будет для него лучше, что по сравнению с югом Италии здесь у Франка безграничные возможности.

В поезде, идущем из Кельна в Рим, довольные пожилые итальянцы едут домой на свои два месяца. Они жестикулируют, подсчитывают заработки, делятся практическими соображениями. И так и этак комментатор, выходит, прав.

Господи, как это безумно грустно...

Рубрика третья

Дело это якобы начало разворачиваться в 1945 году — как гласит предание о головокружительной карьере западногерманского газетного короля — при наличии расшатанного стула, ящика, служащего взамен письменного стола, и взятой напрокат пишущей машинки...

(Аннотация телефильма Германской Демократической Республики «Я, Аксель Цезарь Шпрингер»)

Из всех телевизионных фильмов включим в эту рубрику самые телевизионные. Это фильмы-расследования. Количество серий — по потребности.

В то время когда появились такие ленты, как «Двенадцать разгневанных муж-

чин» или «Мари-Октябрь», рожденные, как известно, на телевидении, работавшим для телевидения режиссерам кино еще не приходило в голову резко нарушить чистоту жанра.

Потом оказалось — телевизор выдерживает смешение эстетических языков. Так стали появляться во все возрастающем количестве фильмы, в которых игровые эпизоды раскрывали цитированные документы, а цитированные документы подтверждали игровые эпизоды. Потом появились игровые телефильмы, поставленные в приемах документальных, искусно имитировавшие последние, и фильмы документальные, в которых реальные люди использовались как актеры, то есть ставились в драматургический ряд.

На новой ступени происходит диффузия жанров. Телевизор с его поглощающей способностью и огромным диапазоном зрительского восприятия стал испытательной площадкой для сообщающихся сосудов различных видов кинематографа.

В этих испытаниях кристаллизуется фильм-расследование.

Телефильм «Я, Аксель Цезарь Шпрингер», сделанный в ГДР режиссером Гельмутом Кретцигом, строится по принципу «документ — игровой эпизод». В сущности это монтаж оживающих документов.

«Чудо» возникновения и процветания знаменитого газетного короля ФРГ, выражающего интересы крайне консервативного слоя и собравшего под свою руку тридцать девять процентов прессы, исследуется внимательно и нарочито замедленно.

Что может выйти из маленького приспособленца, обладающего чутьем момента! Его генеалогия — суть фильма. Самое прелестное здесь, что каждое действие Шпрингера — это отменно показывают актеры — остается «в рамках морали».

«Я, Аксель Цезарь Шпрингер». История возвышения посредственности



Каждый добропорядочный гражданин республики не усмотрит особых нарушений приличий в отдельном поступке этого человека. Более того, на каждом этапе продвижения своей посредственностью он импонирует обывателю, но возведенный на высоту представляется ему божеством, достойным поклонения. В сущности, вся история аналогична другой.

«Будничная логика не должна дать себя запугать, если она прилагается к масштабам веков; то, что верно для малого, то должно быть действительно и для большого. Негодяй в малом, если господа ему позволят стать крупным негодяем, не должен рассматриваться как некая величина по части подлости или как историческая личность».

Эти слова Бертольта Брехта по поводу героя своей пьесы «Карьера Артуро Уи», то есть, говоря иначе, по поводу Гитлера, приводит рецензент «Нойес Дойчланд», оценивая фильм «Я, Аксель Цезарь Шпрингер».

Авторы этого фильма рискнули включить в ленту гротеск, остро сатирические сцены, чтобы показать обычную среду, в которой произрастал их герой. Однако эти эпизоды не всегда хорошо монтируются с документом, здесь надо еще искать, тем паче, что подобные попытки наших

«Убийство во Франкфурте». Свидетель нацистских преступлений оказывается чуть ли не обвиняемым. В роли польского врача Анджея Маковского чехословацкий актер Вацлав Воска



авторов также не приводили к полному успеху. Говоря языком химии, валентные способности документа в кинематографе еще далеко не изучены. Телефильм — естественная лаборатория для изучения.

Уже широко у нас известный фильм Телевидения ГДР «Пилоты в пижамах» Шоймана и Хайновского. Казалось бы, строго документальная картина. Однако в ней с огромным искусством использован принцип драматургического ряда. О нем много писали и нет нужды повторяться. Обратите лишь внимание на одно обстоятельство: в фильме «Пилоты в пижамах» все время говорят те, кого показывают, — пленные американские летчики, сбитые над Вьетнамом. С ними ведут диалог, кидая короткие вопросы.

Таким образом, фильм «Пилоты в пижамах», сделанный по законам драматургии, представляет собой своеобразную пьесу. «Убийство во Франкфурте» — игровой западногерманский телевизионный фильм, созданный по методу документального кино.

Помню, я смотрел его не с начала, и мне показалось, что на телеэкране — сплошная документальная съемка.

Будни ФРГ. Один из процессов над нацистами. На скамье подсудимых — бывшие врачи, убивавшие своих больных ради медицинских экспериментов. Во Франкфурт-на-Майне приезжает бывший заключенный концентрационного лагеря Анджей Маковский. Поляк. Врач. Его роль исполняет чехословацкий актер Вацлав Воска.

Он вызван в суд для того, чтобы установить аутентичность одного из подсудимых.

Во Франкфурте-на-Майне в это время произошло убийство шофера такси. В городе брожение — водители такси угрожают забастовкой, если не будет найден убийца. Вместе с поляком приезжает девушка, чтобы навестить своего друга актера, живущего здесь. В театре, где он работает, репетируют пьесу об Освенциме. Переплетение сюжетов.

Главное действие в суде. Судьи кричат на свидетеля. Адвокаты угрожающе вопрошают. Перед ним качается длинная панорама подсудимых. Полные, сытые, наглые морды... Они наползают, наступают на него, окружают его... Он в смятении. Длительная панорама.

— Вы узнаете его?
— Вы можете подтвердить это?
— Вы уверены, что это он?
— А где вы были тогда?
— А где вы были потом?
— Это он? Вы так думаете?

В конце концов, кого здесь допрашивают... Кто подсудимый... Где я, может быть, снова в концлагере? Польскому врачу плохо, он в обмороке, он выходит в коридор отдышаться. Он озирается вокруг. Встает, выходит из здания суда, идет на вокзал, чтобы уехать... Кошмарный сон наяву.

Фильм создан прогрессивным теледокументалистом Западной Германии Рольфом Хедрихом.

Фильм как пощечина.

● Им несть числа...

И классификация их может быть иной. Но в каких бы рубриках их ни различать, упрямо пробивается специфика соединенного с телевизором фильма. Понимаете: соединенного! Можно, конечно, встать в позу человека, не видящего «принципиальной разницы» между морскими и речными судами. Но известно, что, если перестанут учитывать эту разницу, судно садится на мель...

Фильмы игровые — телевизионный «каммершпиль».

Фильмы документальные — телевизионный, социологический репортаж.

Фильмы документально-игровые, соединяющие оба начала в жанре фильма-расследования, представляющегося наиболее специфическим для сегодняшнего телевидения.

Далее возникают игровые, но поставленные в приемах документального, документальные, но построенные по принципам игровых. Здесь свободное маневрирование всеми средствами, границы рубрик как будто размываются, становятся условными, так вроде бы и должно быть... Кажется, специфика вновь исчезает. Но это только кажется. Мы просто не привыкли к тому, что в рассуждении о телефильме одинаково важны структура его самого и условия его восприятия. Понимаете — о д и н а к о в о в а ж н ы!

Театроведение и киноведение до сих пор позволяют себе роскошь анализировать лишь объект искусства — спектакль, фильм.

Субъект—зритель лишь в последние годы из «терра инкогнита» как-то кристаллизуется в работах социологов искусства. (Вспомним: Станиславский мечтал об эпохе, когда начнется, наконец, изучение зрительного зала.)

В телевидении такое ступенчатое исследование не годится. Оно требует одновременного, синтетического изучения. В любых теоретических построениях оно предполагает зрителя «в уме». Иначе нам все будет казаться «на одно лицо».

В прошлом году и в Москве и за границей мне пришлось видеть десятки, может быть, сотни зарубежных телефильмов. Для разговора я выбрал несколько. Не потому, что в них особо проявилась специфика, а по тому, как в них выражена общая тенденция взгляда на человека, на современное общество.

Как, на какой стадии, в каком ракурсе возникает у авторов тот безнадежно пессимистический взгляд на людей, как на некую социально-биологическую субстанцию, как бы завершающую свой цикл земного развития и обреченную на бесконечное, неуправляемое плаванье в море изначальных инстинктов?

Как такой взгляд проводится в разных жанрах и в разных странах, прежде всего в классически буржуазных формах существования искусства?

Как этот взгляд преодолевается, возвращая телефильм в ряды социально значимого искусства?

Телевидение не само по себе. В конечном счете, телефильм — это ежедневно доставляемое десяткам миллионов людей то, что заключено в малых тиражах рафинированных романов, в философских и усложненных по своей структуре кинофильмах, в специальных научных изданиях, в сборниках «для служебного пользования», короче — то, что составляет самую сердцевину идеологии...

Интервью, ставшее монологом

Н. Чернова

Трудно угадать, что тебе предложит сегодня домашний экран, если в телевизионной программе стоит название фильма «Интервью, которого не было»*. Интервью всяких — самых разных, хороших и плохих, с людьми самых разных профессий и характеров — мы видели по телевидению бесчисленное количество.

Трудно представить себе и жанр этого фильма, если пропустить начало, потому что на экране возникают самые разные разговоры и места действия. То на московском бульваре женщина ведет странный, на первый взгляд, разговор о пирожках с мясом с юной девушкой, то весь экран заполняет женское лицо, а за кадром идет внутренний монолог той, кого мы видим, о пережитом в Великую Отечественную войну, то балерины стоят у станка в репетиционном зале, то возникает отрывок из балета. Соседствуют балетный быт и обобщенный язык хореографического искусства...

Да, для того чтобы понять этот фильм, понять, почему же все-таки интервью не было, надо сидеть у экрана телевизора с начала и до конца передачи.

В общем, если попытаться определить жанр этой картины, то можно сказать так: это художественный фильм о балерине Московского музыкального театра имени Станиславского и Немировича-Данченко народной артистке РСФСР Виолетте Бовт, в котором роль Бовт играет сама Бовт.

Мы уже достаточно видели на экране монографий об актерах. Нам достаточно примелькались в этих сочинениях музейные экспонаты, эпитеты в превосходной степени, реликвии быта великих актеров, вроде пуговиц от фрака, в котором он играл роль, балетных туфелек, в которых она танцевала партию. Надоели фотографии, цветы, овации, надоели в рецензиях, в монографиях, в передачах. Вероятно, вот эти приевшиеся штампы натолкнули авторов «Интервью, которого не было» пойти от противного. Картина начинается совсем не с Бовт: юная журналистка, получившая свое, вероятно, первое самостоятельное задание, отправляется к известной балерине брать интервью. Ей, как и всем в ее возрасте, все кажется простым и ясным. Она, как любой невежда, вся набита штампами и общими словами злободневных рецензий.

И вот на глазах у зрителей начинается обратный процесс — процесс отказа от штампов, процесс осознания трудностей, законов и тайн балетного ремесла; раскрытия творческой индивидуальности балерины, у которой по сюжету фильма журналистка должна взять свое интервью. Начинает вырисовываться творческий облик Бовт. Он и остается в памяти после окончания фильма, а тяжеловесный, надуманный сюжет исчезает. На экране побеждает документальность. Эта документальность представлена великолепно снятыми отрывками из балетных спектаклей. В них-то — и только в них! — раскрывается Бовт, ее творческая тема, ее исполнительская индивидуальность. Парадоксально, но факт — в кино, в искусстве, славящемся своей тягой к натуральности, условное искусство танца затмевает все реальные, натуральные эпизоды картины. Слово в фильме тщетно пытается взять на себя основную смысловую нагрузку. Но как раз текст в этом «интервью» оказывается, как это ни странно, самым слабым местом. Фильм построен так, что банальный текст должен опровергаться искусством балерины, отрывками из спектаклей с ее участием. То

---

* Сценарий В. Граве, Ю. Чулюкина, А. Галиева. Постановщики В. Граве, В. Виноградов. Операторы А. Тафель, Е. Анисимов. Центральное телевидение, творческое объединение «Экран», 1968.

ли из-за слабой режиссуры, то ли из-за малопрофессиональной игры журналистки — партнерши Бовт в фильме (Е. Мурина).

Слова, идущие с экрана, просто раздражают, и их стараешься пропустить мимо ушей, как что-то назойливое и ненужное. Бовт возникает в фильме не только как замечательная танцовщица, но и как большая человеческая индивидуальность. Но этой удачей мы обязаны самой Бовт. То, что она сделала, она сделала, преодолев недостатки сценария и режиссуры. Ведь для того чтобы сюжетный замысел авторов нашел свое воплощение, чтобы на наших глазах мыслящая штампами девочка открыла для себя через встречу с балериной что-то очень серьезное и важное в жизни, актриса, исполняющая эту роль, должна была быть тоже индивидуальностью — живой, непосредственной и импульсивной. А здесь перед нами некая журналистка «вообще», никакой внутренней темы актриса на экран не принесла. Не помогла ей в этом и режиссура, лишь подтвердившая недочеты драматургической основы фильма, расплывчато организовавшая внутренний ритм картины. И «Интервью, которого не было» превратилось в фильм-монолог самой Бовт. А так как известно, что балетные актрисы лучше всего могут говорить немым языком движений, то игровые куски фильма смотрятся как просто-напросто попытка балерины попробовать свои силы в драматической роли, и все внимание зрителя сосредоточивается на танцевальных фрагментах фильма.

Редко мне удавалось видеть в съемках балета такое взаимопонимание оператора и танцовщицы, как в «Интервью, которого не было». Здесь нет никаких специальных кинематографических трюков ради трюков — тут все направлено на выявление

«Интервью, которого не было»



особенностей творческой манеры актрисы, на раскрытие стиля, замысла хореографического произведения.

Первый хореографический отрывок в картине — «Дон-Жуан» на музыку Рихарда Штрауса в постановке А. Чичинадзе. Вряд ли лучше можно было снять сцену смерти донны Анны в исполнении В. Бовт, чем это сделали операторы фильма. Маленькая фигурка, на которую смотришь как бы немного сверху под углом, слепящий мертвенно-нейтральный фон. И все — больше ничего. И возникает ощущение одиночества, отчаяния, гибели.

...«Эсмеральда». Любовный дуэт уличной плясуньи и блестящего офицера Феба. В роли Феба — Э. Перкун, танцовщик репрезентативный, монументальный. Операторы пластически увидели эту сцену в контрасте величественного, сверкающего ничтожества Феба и одухотворенности девочки-цыганки. Феб снят со спины на

первом плане. Спина выглядит огромной, обнимающей все пространство. Из-за нее, из самой глубины кадра появляется крошечная фигурка Бовт — вся трепет, живой комок жизни.

Легкий, элегантный, блистательный «Карнавал». Капризная Коломбина на секунду замирает в руках у Пьеро. Миг — и ее нет. Пьеро хватает руками воздух. Кинотрюк? Да. Но специфический киноприем раскрывает самую суть хореографической миниатюры — мысль об иллюзорности жизни, окружающей Пьеро.

И наконец — «Лола», самый блистательный, самый впечатляющий эпизод фильма. Контрастность освещения подчеркивает суровость камней испанской деревни, трагизм происходящего. Героическая трагедия Лолы раскрывается балериной в каждой детали ее хореографического текста, своим исполнением партии Лолы Бовт показала, что она актриса, умеющая соединить в своем искусстве обобщенность хореографической речи с мастерством хореографической детали.

Не все ровно и в превосходной операторской работе этого фильма. Есть, например, недочет в съемках «Вариаций» на музыку Бизе. Царство видений, царство мечты операторы выхватывают из мрака, придают ему слишком локальным светом ненужную материальность.

В общем, главная героиня фильма — балерина Бовт — и операторы определяют интерес этого «интервью», которого действительно «не было».

Интервью само собой превратилось в монолог, картина стала «фильмом одного актера», которому остальные персонажи лишь «подают необходимые реплики». Вместе с тем форма картины заявила о совсем еще не использованных возможностях соединения документального с художественным вымыслом в фильмах-монографиях.

В самом деле — песни!

М. Блейман

Фильм этот многозначителен*.

Казалось бы, о нем должен писать знаток древнего искусства Армении. Он сможет оценить, как сняты известные специалистам памятники архитектуры, такие, как Ардаваздик, церкви в Мугни и в Сисиане, Татевский храм. Он сможет оценить и то, что в фильме впервые сняты и тем самым введены в искусствоведческий обиход поистине удивительные барельефы надгробных плит в Горисе.

Русский читатель, знакомый с армянской поэзией по переводам В. Я. Брюсова, может быть, узнает звучащие в фильме отрывок из древнего эпоса «Рождение Ваагна», четверостишия родоначальника армянской поэзии Месропа Маштоца (IV век), отрывки из Иоанна Мандакуни (V век), Фрика (XIII век), Ованеса Ерзынкаци (XV век) и совсем близкого к нам Дживани (конец XIX века). Но в фильме впервые на русском языке звучат также удивительные стихи Григора Нарекаци (X век), и тут уже только специалист сможет определить качество переводов и самый отбор стихотворных отрывков.

А еще в фильме звучит древняя армянская музыка в переложениях классиков Екмаляна, Комитаса и Тиграняна. Она тоже требует серьезной оценки.

Пейзажи в этом фильме прекрасны: ибо подробно и любовно снятое в нем живописное дерево — тоже источник предания. Это дуб в Идживане, который зовется в народе деревом Вартана Мамиконяна. Между корнями его течет родник, а в дупле расположена часовня.

В фильме много информации, несомненно, серьезной и ценной, обогащающей наше знание об Армении, источниках ее культуры.

Но только ли этим он интересен?

---

* «Песни песней». Автор сценария и режиссер А. Зурабов. Операторы С. Исраэлян, Э. Еремов. Ереванская студия телевидения, 1968.

●

Можно предположить, что «Песни песней» — археологический и искусствоведческий фильм, в котором демонстрация памятников древнего искусства для занимательности сочетается с чтением литературных памятников и звучанием памятников музыкальных.

Кинематограф обладает удивительной способностью как бы восстанавливать первобытный синкретизм художественного мышления, не только сопоставлять, но и показывать в неразрывном единстве памятники, да так, что они из музейных экспонатов становятся живыми, движущимися образами культуры эпохи.

Автор фильма, несомненно, ставит перед собой и эту задачу. Правда, специалисты, возможно, поморщатся из-за того, что памятники показаны не в хронологической последовательности, да и стихи пятого или шестого века свободно сочетаются с архитектурными и скульптурными памятниками веков пятнадцатого и шестнадцатого.

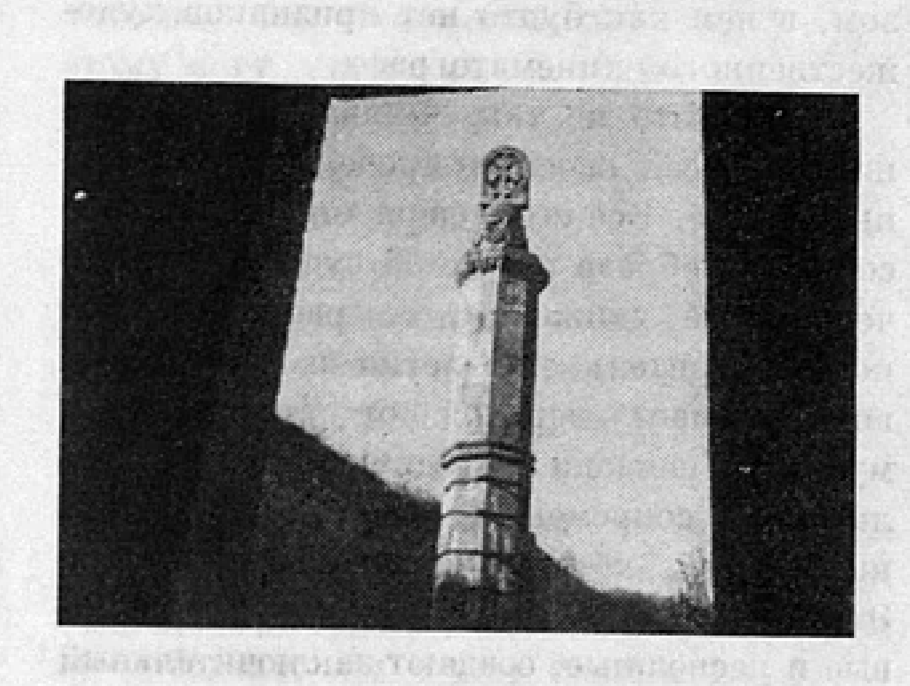
Конечно, этим специалистам можно возразить, что задача фильма—искать в явлениях древних культур не столько различия, сколько сходство, единую длящуюся, продолжающуюся струю культурной традиции. Но о правомерности такого построения фильма, как, впрочем, и о правомерности такого замысла, вправе спорить только они.

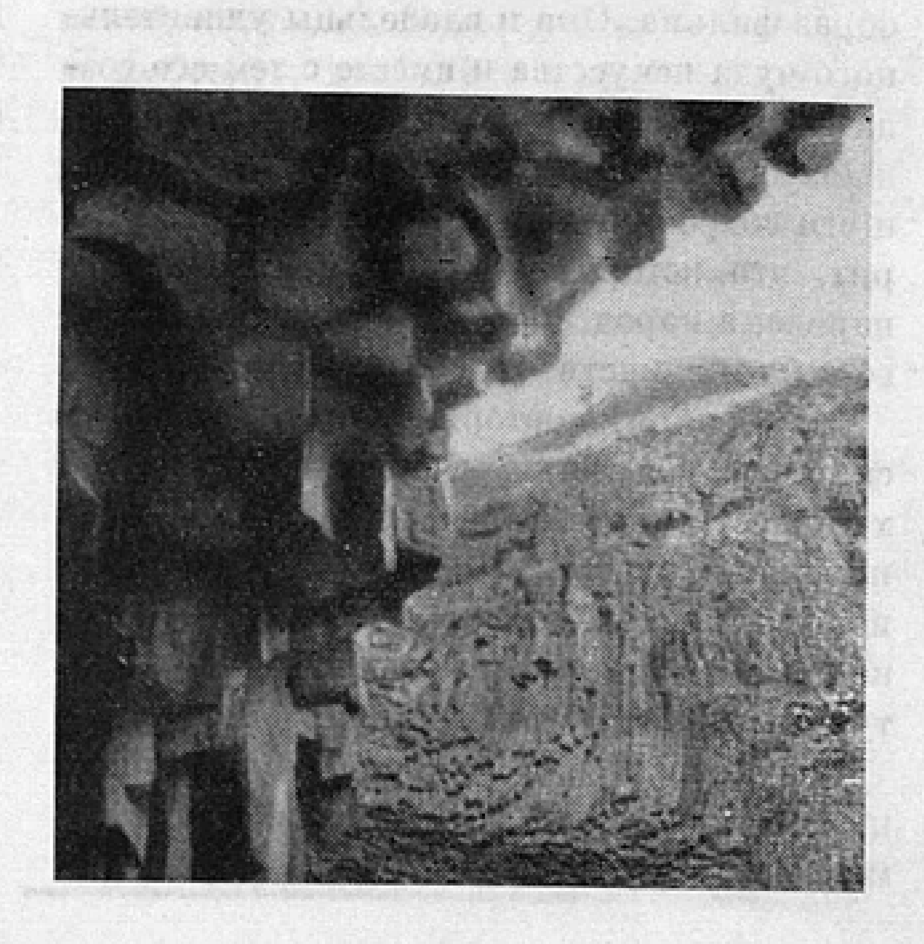
Я же могу разве только оценить остроумие автора фильма, ставящего в один эстетический ряд древние барельефы и естественные следы камнепадов, которые, возможно, наглядно демонстрируют источники вдохновения древних неизвестных нам мастеров. И я могу восхититься современной красотой показанного в фильме памятника, но никак не возьмусь определить типичность его для эпохи, в которую он был рожден.

О чем же мне говорить?

«Песни песней»







Прежде всего попытаемся определить эстетическую природу картины «Песни песней». Внешние признаки говорят, что это документальный или научно-популярный фильм. В самом деле, в фильме сняты природа и натура — архитектурная. Да и звучание в фильме «натурно» — в нем нет ни специально написанных текстов, ни специальной музыки. Наконец, в фильме нет актеров (те, что за кадром читают стихи, не в счет). В нем нет движения сюжета, нет судеб персонажей. Таким образом, в нем как будто нет признаков художественного кинематографа.

Однако это не так. Фильм «Песни песней» по всей своей природе художественный фильм. Все его содержание посвящено созданию образа народной судьбы, исторического ее движения, ее развития. Вот почему зритель так легко и естественно воспринимает переход от архитектуры, музыки, пейзажей к движущейся толпе людей в современном городе, единственных людей, которые показаны в фильме. Эти люди, спешащие и гуляющие, торопливые и неспешные, создают заключительный образ фильма. Они и владельцы удивительного чуда искусства и вместе с тем его создатели. Автор фильма в этих кадрах создает образное единство истории народа и его современной жизни. Он как бы говорит, что история жива в пережившем ее народе, а народ, в свою очередь, утверждает себя в единстве со своей историей.

Этот фильм, повторяю, не археологический, не искусствоведческий трактат, это художественный фильм, создающий образ народной судьбы — образ лирический и поэтический. И утверждение это — вовсе не красивая метафора, а определение структурных особенностей фильма.

Визуальный ряд фильма и ряд словесный, который дает возможность воспринимать памятник и пейзаж не как фотографию, не как изображение объекта, а как метафору, как образ, сочетаются сложно и противоречиво, в контрапунктическом единстве.

Текст не поясняет изображение, так же как изображение не иллюстрирует текст. Они воспринимаются как единый словесно-зрительный образ. В лучших эпизодах фильма возникает в движении одних и тех же мотивов некое сюжетное единство.

К примеру, так решен эпизод со стихами Григора Нарекаци:

Никто не грешен, как я, никто не преступен,
Никто не нечестив, никто не несправедлив,
Никто не злодей, никто не совращен,
Никто в заблуждение не введен,
Никто не осквернен, никто не устыжен,
Никто не осужден.
Только я один, и более никто,
Я во всем, и грехи всех во мне...

Этот текст, произнесенный лихорадочно-торопливо (и надо сказать, отлично прочитанный А. Джигарханяном), визуально выражен в образе окна монастырской кельи, напоминающего крест. За окном угадывается горный пейзаж и солнце. И этот зрительный образ переосмысливает горький текст покаяния. В сочетании с тем, что мы видим, текст воспринимается как стремление к совершенству, как желание, взяв на себя все грехи мира, стать равным высшему существу.

В другом месте этот же зрительный образ крестообразного окна связан уже с контрастным текстом.

Не дай испытать мне муки родов — и не родить,
Скорбеть — и не плакать,
Мыслить — и не стенать,
Покрыться тучами — и не пролиться дождем,
Идти — и не дойти...

В конце фильма этот видимый образ будет еще раз повторен и опять по-новому осмыслен, как диалектическое «снятие» возникшего противоречия. Он будет связан со стихами Дживани, где будет повторяться рефрен «придут — уйдут», в котором заключена мысль и о бренности всего сущест-

вующего и вместе с тем о вечном движении, как об образе побеждающей жизни.

Обман, гонения, борьба и притеснение племен,
Как караваны, что под звон в степи идут: придут — уйдут...
Весь мир — гостиница, Дживан! И люди — зыбкий караван
И все идет своей чередой — любовь и труд: придут — уйдут...

Стихами Дживани автор заканчивает фильм. Они выражают основной образ фильма. То, что «придет — уйдет», уходит не бесследно. Об этом будут свидетельствовать запечатленные в камне, в словах и музыке вехи народной жизни.

Поэтический образ фильма закончен и един. Мотивы повторяются и развиваются в тексте, они же повторены в зрительном ряде фильма. На экране органично рождается лирическая поэзия.

Можно сказать, что фильм несколько затянут. Однако этот недочет станет, вероятно, меньше заметен при восприятии картины в домашней обстановке, на экране телевизора.

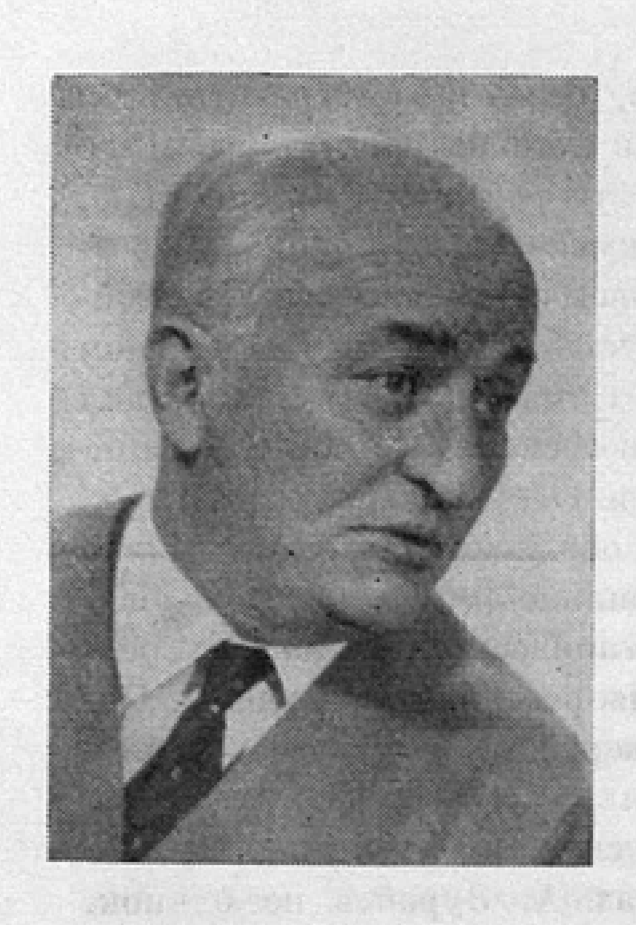
●

Эта статья не только рецензия, она еще и представление читателю и зрителю молодого режиссера. Мне кажется, что я имею на это право. Еще лет десять назад Армен Зурабов, молодой литератор, автор книги небольших рассказов, пришел в сценарную мастерскую студии «Грузия-фильм», которой я тогда руководил. В мастерской он написал сценарий «Обвал», который поставили на «Арменфильме», но, как это, увы, часто бывает, этот первый фильм не стал успехом его автора. Неудача не оттолкнула А. Зурабова от кинематографа. Он пришел на Высшие сценарные курсы. (Здесь он написал сценарий, который был, по-моему, и интересным и творчески зрелым. Мне жаль, что его не поставили.) Работая в кино, Зурабов, профессиональный литератор, стремился выразить себя прежде всего в режиссуре, это было его естественной, творческой склонностью. Средствами документального кино он создал образ человеческого упорства, настойчивости и целеустремленности в небольшом фильме «Трюк Симадо», а затем поставил картину «Песни песней», о которой и написана эта статья.

Я вспомнил обо всем этом потому, что увидел в его фильме результат последовательного и органического развития, реализацию его творческих убеждений. Поэтому могу утверждать — удача его фильма не случайна.

Эта удача не случайна еще и потому, что в своих поисках А. Зурабов не одинок. В нашей кинематографии вызревают черты нового стиля. Со многим в этом стиле я не согласен, кое-что мне кажется в нем интересным. Мы, критики, нередко необоснованно превозносим новизну только потому, что она — новизна. Точно так же некоторые из нас отрицают всякое новшество на том основании, что наши «классики» так не работали. Не будем генерализировать новый стиль, не будем делать его «модой» и требовать, чтобы все фильмы были поставлены именно так. Но и не будем отрицать этот стиль только потому, что другие фильмы так не поставлены. Не стоит ни превозносить, ни осуждать. Пока что достаточно присмотреться к новым явлениям, одним из которых и является картина «Песни песней».

Киноpaccказы об искусстве



Недавно творческая общественность столицы с большой теплотой отметила 60-летие кинорежиссера Якова Львовича Миримова, одного из виднейших мастеров научно-популярного кино. Художники, архитекторы, артисты, приветствуя юбиляра, отмечали благородную роль фильмов Я. Миримова, которые в поэтической форме знакомят широкие массы с тайнами искусства, с законами творчества.

О чем бы ни рассказывали его работы — о живописи и скульптуре, архитектуре и театре, музыке и литературе, — главное в них то, что они приобщают зрителя к вдохновенному творчеству, к мыслям и чувствам выдающихся мастеров прошлого и современности, учат ценить и понимать прекрасное.

Воспитанник Высших государственных курсов искусствоведения в Ленинграде, ученик С. И. Юткевича, Я. Миримов более тридцати лет своей работы в кино отдал созданию фильмов, посвященных проблемам искусства в самом широком звучании этого слова.

На его творческом счету более пятидесяти кинолент, и большинство из них — это глубокие, самобытные по форме рассказы знатока и эрудита, влюбленного в искусство.

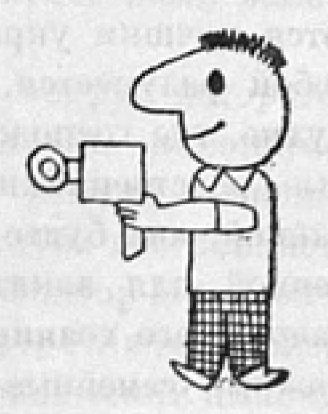
«Чайковский», «Рембрандт», «Методика классического танца», «Краски Дионисия», «Деревянное зодчество Севера», «Архитектор Василий Баженов», «Нидерландская живопись», «Художник Врубель», «К. С. Станиславский», «Художник в театре», «Скульптор Коненков», «Лениниана скульптора Андреева» — сами названия фильмов красноречиво говорят о широте интересов кинорежиссера.

При этом каждый фильм Я. Миримова — это поиски оригинального решения избранной темы. Но наибольший успех выпадает на долю тех его работ, в которых режиссеру удается раскрыть творческий процесс, воссоздать средствами кино дух времени, атмосферу рождения произведения искусства. Это «Сикстинская Мадонна» — удивительно поэтичная киномонография шедевра Рафаэля, «Поэзия обыкновенного» — изящный рассказ о живописи Юрия Пименова; о сложных связях художника с окружающей его реальной жизнью, «Новгород — Феофан Грек» — эпическое повествование о древнерусской живописи, «Болдинская осень» — изобретательная, отмеченная тонким вкусом новелла о Пушкине, «У Сиверского озера» — своеобразный сказ об угрюмой красе Кирилло-Белозерского монастыря.

Большинство фильмов Я. Миримова создано на добротной научной основе — в постоянном контакте с научными консультантами Б. Виппером, А. Губером, Н. Соколовой, сценаристами Л. Белокуровым, В. Заком, В. Комиссаржевским, композиторами А. Муравлевым и Б. Троцюком.

Фильмы Я. Миримова помногу лет не сходят с экрана, их смотрят и в больших городах, и в самых отдаленных уголках страны.

Кинолюбительство



2-й Прибалтийский

Фестивали любительских фильмов Советской Прибалтики становятся традиционными. В конце прошлого года смотр проходил в Вильнюсе и был посвящен 50-летию первой пролетарской революции в Литве.

Тридцать девять фильмов, по тринадцать от каждой прибалтийской республики, участвовали в конкурсе.

«Одной из интереснейших особенностей конкурса, — сказал председатель фестивального жюри режиссер Григорий Рошаль,— явилось обилие хороших игровых картин — до сих пор игровые фильмы были слабым местом кинолюбительства. ...Фильмы прибалтийских кинолюбителей разнообразны, но во всех них много любви к людям».

Золотую медаль, диплом 1-й степени и переходящий приз «За лучшую программу фестиваля» получили кинолюбители Эстонии. Их фильм «Мааре» (экранизация произведения Э. Вильде — авторы X. Малмштейн и Г. Фриде) оказался лучшим среди игровых. Он получил также награды за лучшую мужскую и лучшую женскую роли, за лучшую музыку и за лучший сценарий. Золотой медалью был отмечен фильм «Девочка и собака» (автор А. Кутай), серебряными медалями — «На песке» (автор В. Кальвик), «Дети века» (автор К. Прууль), «Маленький герой» (автор К. Густас) и «Упрямство» (авторы А. Кыйв, Т. Янус, В. Пиир).

Латышские кинолюбители увезли с собой золотые медали и дипломы 1-й степени за мультипликационные фильмы «Гороскоп» (авторы Р. Динвиете, О. Динвиетис, Э. Риекстинь) и «Месть» (авторы В. Ивановский, А. Смирнов, Э. Риекстинь), за картину «Ковка из цельного листа» (автор Д. Бодниекс) и 8-миллиметровую ленту «Горы, Хасань и мы» (авторы X. Осе, Э. Осис). Лучшей доку-

ментальной лентой фестиваля оказался фильм «Внимание, Ари-Бурье!». Серебряную и бронзовую медали получили А. Беркис и Р. Берзинь за фильм «Как в сказке» и К. Томаринь — «Между Эльбрусом и Гвандрой».

Переходящим призом «За лучший фильм фестиваля» отмечена работа кинолюбителей Каунасского радиозавода «Банга» Ч. Норвайша и А. Абромайтиса «Учитель, не ходи».

У хозяев фестиваля остались первые награды за фильмы «Мексиканские мотивы» (автор М. Любецкис), «Да здравствуют лавры!» (автор В. Лаумакис) и «Сплетни» (авторы Н. Лаумакене и В. Лаумакис).

Серебряная медаль досталась совсем юным кинолюбителям — школьникам В. Птакасу, А. Жидикасу за фильм «Стена».

Бронзовые медали получили фильмы «Воспитатели» и «Хлеб, песня и фантазия». Приз «За лучший молодежный фильм» также получил школьник—А. Пуйпа (картина «Шрам»).

В. Максимов

Кинолюбители ждут экрана

Эм. Двинский

Каким бы выдающимся долготерпением ни обладала та или иная супруга, она не желает видеть на обеденном столе круглый черный бачок для проявки пленки и не находит, что банки с химикалиями являются лучшим украшением серванта. Само собой разумеется, бачку нет места и на кухне, где господствуют его более почтенные родственники — кастрюли. Даже из ванной, как будто самим богом предназначенной для занятий кинолюбительством, бачок и его хозяина вытесняют более неотложные семейные нужды.

Примерно так начинается фильм о горестной судьбе кинолюбителей, поставленный двумя харьковскими инженерами В. Добровольским и В. Богдановым. Поскольку этот фильм можно рассматривать как открытое письмо в редакцию, мне придется кратко пересказать его.

Поздней ночью, когда квартира погружается в сон, киноэнтузиаст, сняв башмаки, на цыпочках крадется из угла в угол, собирает припрятанные фотопринадлежности, разводит растворы и, затаившись в укромном уголке, тихо крутит барабан с пленкой, отсчитывая положенные минуты.

Но сон одолевает и его. Это дает авторам возможность, не отступая от реализма, раскрыть свою позитивную программу. Они рисуют на экране некий рай под вывеской «Областной клуб кинолюбителей», где героя встречают с распростертыми объятиями разнообразные консультанты: по сценарию, по операторскому делу, по режиссуре, монтажу, где можно проявить пленку, смонтировать и озвучить фильм, показать его товарищам и выслушать их критические замечания.

Увы, «Сон» (таково название фильма) кончается. Загорается свет. И перед нами возникает помещение подлинного клуба харьковских кинолюбителей. К сожалению,

эта тесная комната не имеет ничего общего со своим кинематографическим изображением. Из всех перечисленных во «Сне» услуг клуб может обеспечить своих посетителей разве только критическими замечаниями.

И все же — это центр, вокруг которого группируются самодеятельные кинематографисты города. А их немало — около 600 человек. Правление клуба возглавляет старейший кинолюбитель Виктор Маркович Натансон — человек 80 лет, отличающийся неукротимой энергией и юношеским пылом. Вот и сегодня он успел обзвонить по телефону чуть ли не полгорода, превратив мой скромный приезд по заданию редакции журнала «Искусство кино» в событие большой важности. Я провел в Харькове несколько дней, смотрел фильмы, слушал их авторов. Кинолюбители делились с корреспондентом наболевшими проблемами — творческими, техническими, организационными, горячо надеясь на то, что журнал поможет решить их. Я постараюсь рассказать об этих проблемах, поскольку они волнуют, вероятно, не только харьковчан.

Часть харьковских самодеятельных кинематографистов — индивидуальные любители, они снимают на свой страх и риск в основном на 8-мм пленке. Есть среди них начинающие, которые только овладевают камерой и ограничиваются семейно-прогулочной тематикой, есть и более опытные, пробующие силы в документальных фильмах, игровых киноминиатюрах, даже в мультипликации.

Наиболее организованный отряд любителей — это участники самодеятельных киностудий, которые организованы при некоторых крупных предприятиях, высших учебных заведениях, клубах. В работе таких студий участвуют инженеры, рабочие, студенты, преподаватели, школьники, служащие, люди самых разнообразных профессий и возрастов. Студии располагают своей съемочной аппаратурой, в том числе и 35-миллиметровой, фильмы создаются здесь коллективно.

Уже пять лет существует любительская студия на заводе имени Ф. Э. Дзержинского. Ее руководитель конструктор М. Жебраков и его коллега С. Богданис увлекаются подводным плаванием и впервые обратились к кинокамере именно для того, чтобы запечатлеть на пленке подводные ландшафты, жизнь обитателей морских глубин. Их фильм «За полярным кругом» рассказывает об экспедиции харьковских студентов-биологов и спортсменов-подводников на Баренцевом море. Здесь они принимали участие в работе Мурманского морского биологического института, вели исследования в огромном аквариуме института, опускались в холодную глубину моря. Удачны съемки птичьих базаров на островах, морские ландшафты. Необыкновенная прозрачность воды позволила операторам-любителям заснять удивительные по красоте кадры подводного мира. Интересен и второй фильм тех же авторов «Из глубины веков» — об археологических подводных раскопках в районе древнего Херсонеса, выросло их операторское мастерство. Фильм отмечен на Всесоюзном фестивале кинолюбителей.

Заводская студия снимает также небольшие репортажи на местные темы. Эти работы с успехом демонстрируются на клубных вечерах. Кинокамера стала неотъемлемым спутником рабочих-туристов, они создали фильмы о путешествиях по Карпатам, по Кольскому полуострову и таким образом сделали соучастниками походов сотни своих товарищей.

Овладевая кинематографическим опытом, любители ставят перед собой все более сложные задачи. Сейчас они работают над

большим фильмом об истории родного завода, ведущего свою родословную от знаменитой детской коммуны имени Ф. Э. Дзержинского. В Госфильмофонде удалось отыскать уникальные кадры тех лет, когда во главе коммуны стоял А. Макаренко. В фильме найдут отражение судьбы бывших беспризорников, собиравших в начале 30-х годов первые советские фотоаппараты ФЭД, некоторые из них стали ветеранами завода.

Более 15 фильмов выпустила другая самодеятельная киностудия — Харьковского электромеханического завода (ХЭМЗ). Здесь в равной мере увлекаются документальными и художественными картинами. Трехчастевый фильм «Рядовой электрификации» посвящен 50-летнему юбилею завода. Героями другой документальной ленты «Репортаж с переднего края» стали первые бригады коммунистического труда на ХЭМЗ. Документалисты систематически выпускают киножурнал «У нас на ХЭМЗ», сюжеты которого рассказывают о наиболее интересных событиях производственной и общественной жизни коллектива, передовом опыте новаторов производства, новых изделиях, освоенных заводом.

Заводские любители сняли также несколько коротких очерков, в которых попытались создать кинопортреты своих товарищей — передовых людей предприятия. Задача эта трудная, удачи здесь редко сопутствовали и профессиональным кинематографистам. Но само направление творческого поиска мне кажется чрезвычайно интересным. Может быть, именно любители, люди, тесно соприкасающиеся с жизнью самых различных слоев народа, живущие этой жизнью, смогут ярче и точнее отобразить на экране труд, быт, характеры своих товарищей, с которыми они работают бок о бок. Говоря откровенно, меня при просмотре любительских фильмов всегда волнует надежда увидеть какие-то новые стороны жизни, недоступные или труднодоступные кинематографисту. Хочется, чтобы кинокамера в руках рабочего или инженера рассказала о делах, заботах, радостях и горестях людей заводского труда, чтобы врач или строитель, актер или студент, ученый или сельский житель раскрыли мне свой мир, ввели в круг своих интересов. Я жду от любительских фильмов откровенности дневника, обнаженности чувств и мыслей, которая встречается иногда в поэзии, так волнуя и радуя нас.

Мне могут заметить, что для создания таких фильмов мало одного знания жизни, нужен еще и талант. Да, конечно! Без таланта художественное творчество, в том числе и самодеятельная кинематография, невозможно. Можно ли сомневаться в том, что среди кинолюбителей есть талантливые люди? Я даже осмелюсь выразить уверенность, что из рядов кинолюбителей вырастут и большие художники. Таков неизбежный путь развития. И, вероятно, Союзу кинематографистов, а также руководству нашего телевидения, испытывающего столь острую нужду в талантливых режиссерах, операторах, следовало бы подумать о каких-то мерах, способствующих выявлению и творческому развитию наиболее обещающих самодеятельных кинематографистов, у которых «хобби» перерастает в призвание.

По вполне понятным причинам большинство любителей Харькова занимаются документальными съемками. Чаще всего — это репортажи, отражающие значительные события в жизни города, в жизни своего предприятия, учебного заведения. В городе, где нет профессиональной киностудии, такая работа очень полезна, и областной клуб кинолюбителей нередко выступает как своеобразный киноцентр, организующий подобные съемки. Большую помощь

клубу в этом деле оказывает Совет по кино Харьковского областного совета профессиональных союзов. Недавно бригада кинолюбителей снимала празднование 25-летия со дня освобождения Харькова от фашистских оккупантов, съемки велись и в городе и на местах боев. Фильм этот снимался на 35-мм пленке, и любители показали его на экранах своего города. В кинотеатрах уже демонстрировался другой любительский фильм—«Фестиваль народа-победителя»—о смотре народного искусства в честь 50-летия Октября, созданный по сценарию М. Инина группой самодеятельных операторов: В. Натансоном, М. Кругляком, И. Пяткиным, Э. Кожухарем и Ю. Бродским. Документальные цветные репортажи «День молодежи» и «Праздник цветов» снял мастер мебельной фабрики П. Федоров.

Жизнь и учеба студентов — основная тема документальных фильмов, выпускаемых самодеятельной киностудией химико-механического техникума. Режиссеры, операторы, осветители студии — учащиеся. За восемь лет состав любителей не раз сменился, бессменным остается руководитель студии преподаватель А. Зильберман. Впрочем, интересно, что и закончившие техникум не расстаются со своим увлечением. Два парня — Е. Хаулько и Г. Мирошник — организовали киногруппы в воинских частях, где им довелось служить, В. Брискин создал любительскую студию на заводе, В. Кичко поступил на факультет киноинженеров Киевского политехнического института.

Два фильма, выпущенные этой студией, получили общественное признание. Двухчастевой картине «Так мы живем» Государственный комитет по радиовещанию и телевидению присудил диплом 1-й степени, эта лента на русском и английском языках полтора года демонстрировалась в павильоне «Образование» ВДНХ и награждена золотой медалью ВДНХ. Учащиеся-кинолюбители сумели правдиво показать на экране, как они живут, работают и отдыхают. В другом фильме «Первые шаги» рассказано об участии учащихся техникума в научно-исследовательской работе, он оказался настолько поучительным, что Министерство химической промышленности тиражировало его в 50 экземплярах и разослало всем химическим техникумам страны.

Учащиеся сняли два фильма о техническом творчестве своих товарищей — «На верном пути» и «Золотые руки», продемонстрировали модели, макеты, интересные конструкции, дали возможность полюбоваться ювелирной работой паренька, сделавшего миниатюрный действующий фрезерный станок, искусством другого учащегося, сложившего из кусочков различных пород дерева выразительный портрет.

В фильме «Иного нет у нас пути» молодые любители вышли за круг учебной тематики, вспомнили о своих отцах и дедах, отразили на экране годы боев за Советскую власть, первые шаги мирного строительства, революционные традиции рабочего класса Краснозаводского района Харькова.

Рассказывая о документальных фильмах харьковских кинолюбителей, нельзя не назвать интересные работы самодеятельной киностудии Харьковского государственного университета имени А. М. Горького. Она возникла в 1962 году из студентов, начавших группироваться вокруг университетской кинолаборатории. Руководитель лаборатории В. Хейфец стал и общественным руководителем студенческого кружка. Конечно, состав и здесь постепенно менялся, но два бывших студента, И. Червонев — ныне кандидат географических наук — и В. Боржковский—ныне преподаватель физи-

ко-технического факультета, по сей день являются главными операторами самодеятельной киностудии. Один из любителей Л. Юдин, окончивший геологический факультет, стал профессионалом — он работает режиссером на «Киевнаучфильме».

Студия университета не ограничивается молодежными темами. Ею выпущен научно-популярный публицистический цветной фильм «Степь оживает» (автор-оператор И. Червонев), в котором рассказано об орошении юга Украины. Фильм этот награжден медалью ВДНХ и демонстрировался в одном из павильонов.

С большим удовольствием я посмотрел фильм «Учись грести», снятый любителями для нужд университетской кафедры физического воспитания по сценарию преподавателя этой кафедры В. Гаврилова. Фильм выгодно отличается от столь распространенных киноинструкций, где диктор с беспрекословной требовательностью диктует, как надо и как не надо поступать, а изображение представляет собой серию диапозитивов, демонстрирующих правильные приемы выполнения тех или иных действий. В данном случае — хозяин экрана не безразличный педант-инструктор, а педагог. Он учит грести. Но делает это с выдумкой, с юмором, с темпераментом. Он вводит в фильм героя — начинающего спортсмена, и таким образом возникает сюжет. Выясняется, что байдарка имеет довольно строптивый нрав, даже просто сесть в нее и то нелегко; она выворачивается, сбрасывает героя в воду. Нужны усердные упражнения — сперва на суше, потом на учебной лодке, чтобы усвоить правильную посадку, овладеть устойчивостью, покорить своей воле весло... Режиссер В. Хейфец, операторы В. Боржковский и Л. Сарана умело включают стоп-кадры, покадровую съемку движения рук и весла, снимают различные эффектные приемы, вроде «эскимосского оборота», когда гребец вместе с байдаркой переворачивается вниз головой... Обучая гребле, фильм вместе с тем убеждает, что это красивый, увлекательный, мужественный и приятный вид спорта. И все это совершается на минимальной киноплощади размером в одну часть. Такой любительской работе могут позавидовать и кинематографисты-профессионалы.

Два фильма университетской студии «Волжский дневник» и «Всюду твои друзья» — репортажи о коллективных поездках студентов: на теплоходе по Волге и в «поезде дружбы» — в Москву, Ленинград, Минск, Смоленск, республики Прибалтики. Общее достоинство обеих картин — хорошая фотография, общий недостаток — некоторая затянутость, повторы. Но на этом сходство кончается. «Волжский дневник» (режиссер В. Хейфец, текст А. Михелева) не более чем туристский киноотчет, он точно следует по маршруту движения, фиксирует достаточно хорошо известные места и студентов на фоне этих мест. Интерес к фильму вряд ли может быть шире самой университетской аудитории.

«Всюду твои друзья» (сценарист М. Черняков, режиссер В. Хейфец) — произведение куда более значительное, чем простое туристское обозрение. Дело в том, что мы совершаем это путешествие с очень интересным человеком — юной студенткой. «Мне 20 лет, я ничего еще не видела,— говорит она милым, несколько смущенным голоском.— Жила и училась в Змиеве, а теперь вот университет. Я и не думала, что поеду, когда нашу самодеятельность премировали поездкой по стране... Голос у меня так себе, не очень...»

На экране в это время идет обычная вокзальная суматоха. Мы не видим нашей собеседницы. Не увидим ее и дальше. Но мы смотрим на все глазами этой молоденькой



«Глазами харьковчан»



«Фестиваль народа-победителя»



«Поиск продолжается»

девушки, заражаемся ее волнением, радуемся вместе с ней.

Фильм не придерживается хронологической последовательности поездки. Материал группируется вокруг размышлений героини, перед которой внезапно распахнулся широкий огромный мир. Вот она вспоминает памятники великим соотечественникам — Глинке в Смоленске, Райнису в Риге, Пушкину и Маяковскому в Москве и шепчет потрясенная: «Сколько красоты создал наш народ в камне, в словах, в музыке».

В один ряд сливаются места великих битв, в которых народы отстаивали свободу и независимость своей Родины: древние крепостные стены Смоленска, возрожденный из пепла Минск, панорама Бородина, памятник на месте, где была когда-то литовская деревня, уничтоженная фашистами вместе с жителями. Горят огни вечной славы над могилами героев Великой Отечественной войны...

Студенты не только смотрят. Они встречаются в различных городах с друзьями, их согревает тепло человеческих сердец. Белоруссия слушает и смотрит харьковчан по телевидению. В Эстонии они проводят чудесный день в палаточном городке молодежи, поют украинские и эстонские песни и в память об этом сажают сад дружбы.

Невидимая героиня фильма с восторгом любуется красотой Домского собора в Риге и башней «Толстая Маргарита» в Таллине. Трудно не улыбнуться, когда она радостно сообщает: «Вот оно Минское море — первое море в моей жизни». Она успевает заметить и часы Мира в Риге — место, где влюбленные назначают свидания.

«Слава всей земли нашей сошлась в Москве,— говорит она на Красной площади.— Когда-нибудь, когда я стану учительницей, я приведу своих учеников сюда, в эту очередь к Ленину».

Так заканчивается этот фильм, о котором я не смог не рассказать, хотя и понимаю, что мой рассказ значительно бледнее самой картины.

Из беглого обзора работ харьковских любителей видно, как разнообразны их поиски, тематика фильмов. Я не собирался в этой статье рецензировать отдельные фильмы, выставлять оценки, вряд ли это целесообразно. Одни авторы еще только учатся кинограмоте, другие уже накопили известный опыт и выпускают картины «на уровне профессиональных», как с гордостью и задором подчеркивал азартный председатель клуба кинолюбителей В. Натансон. Но меня, по правде говоря, не слишком радует стремление подражать «настоящему» кино, которое ощущается в очень многих любительских кинофильмах.

Успеха ведь можно добиться только тогда, когда перестают подражать образцам. Не такое уж мудреное дело — освоить некоторые навыки киноремесла, грамотно строить композицию кадра, не ошибаться в экспозиции, разбираться в элементарных приемах монтажа. Это только азбука. Следует не забывать, что пресловутый «профессиональный уровень» — всегда только средний уровень. Разве это так уж привлекательно?

Меня порадовало другое — то, что любители обращаются к значительным темам, что лучшим их фильмам свойственна публицистичность, гражданственность. И здесь возникает вопрос о зрителях. В самом деле, возможна ли публицистика без публики? Какую пользу принесет фильм, трактующий гражданственные темы, если нет граждан, к которым он обращается? Задумаемся и над таким вопросом: может ли расти художник, может ли совершенствоваться его творчество, развиваться его талант, когда он лишен общения с аудиторией?

Я не собираюсь утверждать, что все кинолюбители — художники, которым надо предоставить залы кинотеатров. Вероятно, законы статистики действуют в сфере кинолюбительства так же, как в любой другой области творчества. Но не потерять бы того одного из сотни, из тысячи, создать условия, при которых талант сможет нормально развиваться,— вот о чем следует позаботиться.

Общение со зрителем — одна из самых острых тем, волнующих харьковских самодеятельных кинематографистов. Они могут показывать фильмы на своих предприятиях. Одним из важных событий в борьбе за зрителя был недавний фестиваль. Он проходил в областном Доме художественной самодеятельности, было показано 12 фильмов. Но, конечно, фестиваль не решил проблемы.

И здесь снова приходится вспомнить о телевидении. Почему оно так пассивно в работе с кинолюбителями? Местные телецентры, да и Центральное телевидение располагают огромными возможностями для показа работ самодеятельных кинематографистов. Армия кинолюбителей может дать телевидению и злободневные репортажи и игровые фильмы, может включить в орбиту телеэкранов самые отдаленные уголки страны, снабжать теленовостями информационные программы, выполнять задания телевизионных редакций. С кинолюбителями надо работать так, как работает редакция любой газеты с рабкорами. В недавнем Постановлении ЦК КПСС «О повышении роли районных газет в коммунистическом воспитании трудящихся» подчеркивается необходимость улучшить работу с авторским активом, укрепить связи с рабочими и сельскими корреспондентами. Не мешало бы и работникам телевидения воспринять эти указания, продумать меры привлечения кинолюбителей, формы работы с ними. Право же, наше телевидение не прогадает, если попытается «отбить» кинолюбителей у кино, превратить их в телелюбителей.

Еще одна проблема, вызывающая острые споры: следует ли любителям делать игровые фильмы с актерами? Многие утверждают, что любительский кинематограф должен быть ограничен только документальными картинами. Правда, индивидуальному любителю никто не может воспрепятствовать ставить сюжетные фильмы, экранизировать художественные произведения, привлекая в качестве актеров знакомых и родственников. Иное положение в самодеятельных киностудиях, они существуют при клубах, и руководитель клуба нередко решает творческий спор административным путем: не дает пленку, аппаратуру, загружает любителей событийными съемками.

Харьковские любители снимают художественные фильмы. На студии электромеханического завода выпущено шесть игровых картин. Среди них чеховская «Шуточка», «Ялынка» по Коцюбинскому, фильм-концерт «Час восьмой» с участием художественной самодеятельности завода, «Любимец публики» — повесть о молодом рабочем. Я видел только одну из работ — «Собирающий облака» по рассказу Ю. Яковлева (руководитель постановки А. Шимон, руководитель операторской группы А. Могдалинов). Это небольшая цветная лента с прелестным мальчиком, правдиво и искренне исполняющим свою роль. Он собирает бумажную макулатуру: мальчик поверил, что она необходима стране, и проявляет необыкновенное старание и изобретательность. Но кампания закончена, макулатура свалена возле школы, ветер и дождь губят собранную бумагу. Школьник пытается спасти ее, просит помощи у взрослых, напоминает им, что стране нужна бумага. Но взрослые забыли о своих словах.

Все это показано на экране изящно, без грубого шаржирования. Не знаю, как других, но меня этот фильм убедил, что не стоит ограничивать любителей ни темами, ни жанрами.

В заключение я должен выполнить обещание, данное харьковчанам,— рассказать о требованиях любителей к аппаратуре и пленке.

— Зачем мы должны изобретать велосипед?— спрашивают они. — Почему мы вынуждены слесарничать, токарничать, чинить, паять, конструировать различные приспособления, если все это может и должна делать промышленность?

Фильм «Сон», с которого начинается эта статья, достаточно ясно показывает, что в Харькове нет лаборатории, которая проявляла бы цветную и черно-белую пленку для любителей. Приходится делать это дома, кустарным способом, с риском испортить пленку. А главное — тратить на это время, которого в общем-то у любителей так мало.

Многие фильмы в Харькове снимаются на 35-мм пленку. Почему? Прежде всего потому, что фильмы других форматов обречены на немоту, их невозможно озвучить. В результате приходится любителям из университетской студии, из ХЭМЗ и другим кинолюбителям обращаться к профессиональным студиям, отправляться в Одессу, Киев, чтобы произвести запись диктора, музыки, отпечатать фильм.

Правда, в Харькове есть один уникальный звуковой 8-миллиметровый фильм, он называется «Профилактика» и поставлен любителями В. Вовченко и В. Добровольским. Создание такого фильма стало возможно потому, что инженер Вовченко сконструировал звукоблок к обычному 8-мм проектору «Луч». Это небольшая приставка, сливающаяся с корпусом проектора, стоимость ее при заводском изготовлении не превысит 70 рублей. Изготовлены опытные образцы звукоблока, один из них я видел в работе. Он положит конец всем мукам любителей. О таком приспособлении можно только мечтать.

Но мечтать приходится довольно давно. Вот уже два года не находится завода, который бы взялся за производство звуковых приставок к проектору «Луч».

Впрочем, если бы даже и появились сегодня в продаже звуковые приставки, так ведь нужно еще наладить выпуск 8-мм пленки с магнитной дорожкой. Вероятно, и на это несложное дело потребуются годы утрясок и согласований.

Крайне необходимо улучшить и фотографические качества любительской пленки. Ее разрешающая способность не соответствует формату, зерно при увеличении настолько крупно, что размывает изображение, чувствительность низка.

Мне кажется, что пора признать за кинолюбителями право на жизнь. Кинолюбительство перестает быть досужей забавой, оно приобретает общественные функции. Надо создать для самодеятельных кинематографистов необходимые условия творческой работы.

А. Медведев. Кто он? М., «Искусство», 1968.



Интригующее название «Кто он?» может и обмануть. В книге нет захватывающей детективной истории. Разговор идет о вещах сложных, специфических. Но противоречивость и запутанность предмета исследования подсказали автору приключенческий поворот. Предмет исследования значителен и злободневен. Критик А. Медведев задался интересной целью — проследить эволюцию героя советского экрана на протяжении последнего десятка лет. Он попытался проанализировать закономерности хода этой эволюции, стремясь внимательно разобраться в сложных сплетениях общественных, нравственных, эстетических тенденций последнего времени.

О чем же, вернее, о ком же, идет речь?

Круг исследовательских интересов автора достаточно широк. Верхолаз Николай Пасечник и физик Гусев, генерал Серпилин и русский солдат Андрей Соколов, Алеша Скворцов и Куликов, розовские взрослеющие мальчики и хуциевские двадцатилетние, размышляющие, вступающие в жизнь... Даже этот далеко не полный список героев, о которых думает и пишет автор, уже сам по себе пробуждает известную читательскую заитересованность. Эти люди, их экранные судьбы — часть нашей общей судьбы, часть нашего коллективного опыта. Правда, в поле авторских интересов порой попадают герои, значимость которых для советского кинематографа не столь существенна,— это, скажем, герои Л. Харитонова в фильмах «Солдат Иван Бровкин» и «Сын». Утверждение что «Солдат Иван Бровкин», «несомненно, был одной из первых антитез фильмам 40—50-х годов, в которых бичевание недостатков героя очень часто оборачивалось отрицанием незаурядности», кажется нам преувеличенным и не точным.

С другой стороны, очень жаль, что недостаточно полно и глубоко исследована значительность таких персонажей как Борис и Вероника из фильма «Летят журавли». (Кстати, фильм этот вообще упоминается только в сопряжении с терминами «ракурс», «светотень», «монтаж» и «свободная камера», что является по отношению к нему несправедливым. Особенно если вспомнить дальнейший путь авторов этого фильма. Ракурс, светотень, монтаж и свободная камера в их последующих картинах достигли виртуозного, ошеломляющего блеска, но не было в них места полнокровному человеческому образу, выписанному детально и подробно, убедительно и тонко.) Недостаточно понят и объяснен Иван из фильма А. Тарковского «Иваново детство», персонаж, который, по нашему мнению, выразил черты нового мощного драматического направления, исследующего феноменальность сильного, действенного, часто трагического по своему смыслу характера.

В книге мелькают фамилии Ромма, Хуциева, Алова, Наумова, Кулиджанова, Баталова, Рыбникова, Смоктуновского, Окуджавы.

Мы вспоминаем вклад каждого из них в общее

дело и вспоминаем с удовольствием, потому что нам есть что вспомнить.

Однако отнюдь не ностальгическое умиление перед былыми заслугами составляет авторский пафос книги. Автор склонен расоматривать процесс развития нашего кинематографа как постоянное поступательное движение, подчиняющееся законам прогрессивного развития общественных сил, открывающих все новые и новые духовные горизонты. Автор пытается установить те причинно-следственные связи, которые, по его мнению, сопутствуют появлению каждого нового экранного образа.

Жесткая и стройная конструкция книги, разумеется, должна быть отнесена к ее достоинствам. Но где-то замечаешь, что строгая конструкция превращается из средства в самоцель.

В середине знакомства с книгой вдруг с удивлением ловишь себя на том, что можно / догадаться, «чем дело кончится». Дело кончится хорошо. Это как в детективе (простите назойливую настойчивость аналогии), когда автор, того не желая, самой дотошной логикой сюжетной конструкции выдает дальнейшее течение событий. Суть, разумеется, не в утере занимательности. Просто, думается, автор несколько упрощает связи, выбирая из всего запутаннейшего их многообразия наиболее выигрышные для себя. Оттого фильмы выстраиваются в ладный ранжир, строго по росту — каждый последующий выше предыдущего — и в строго функциональной зависимости. Эта новая картина, мол, появилась оттого, что более ранняя почему-то (может, время не приспело) не договорила того, что сказала эта.

Все это тем более обидно, что многое автору удалось. С интересом читаются, например, страницы истории драматургического создания образа Губанова в фильме «Коммунист». Живые свидетельства драматурга Е. Габриловича как бы изнутри вскрывают неоднородный, текучий и противоречивый творческий процесс. Или вот автору вдруг припомнилось высказывание М. Хуциева о «Балладе» — «Фраза, предваряющая серьезный разговор...»—и сразу возникла в памяти свежая и трепетная атмосфера многоголосых споров, сопровождавших появление каждой новой серьезной работы.

Такое противоречивое впечатление оставляет эта книга. Исследуя эволюцию современного героя, избрав строгую и логичную конструкцию, автор, видимо, должен был больше довериться живым фактам искусства, его реальному течению. И тогда мы бы вернее узнали, кто он? Какой он — наш современник?

С. СОЛОВЬЕВ

Л. Муратов. Александр Иванов. Л., «Искусство», 1968.



Имя Александра Иванова издавна и прочно связано в истории советского кинематографа с военной темой; поэтому написание творческой биографии постановщика вполне естественно могло быть сведено к объяснению и оценкам картин определенного типа, достаточно очевидного в своих истоках и функциях. Между тем автор книги об Иванове ленинградский ис-

кусствовед Л. Муратов не соблазнился традиционным вариантом монографической работы — короткая схема жизненного пути художника с обыгрыванием некоторых интересных подробностей частного характера плюс более или менее развернутое изложение содержания отдельных произведений, искусно выдаваемое за анализ, и, наконец, ударная концовка. Рассказ о режиссерской судьбе как своеобразная попытка исследования человеческих и эстетических пристрастий, как стремление к широкому сопоставлению фильмов с движением времени — вот что по существу определяет неординарность критического портрета, созданного Муратовым.

Личная история режиссера Иванова и его лучших постановок «Звезда» и «Солдаты» дается в тесном соприкосновении с историей целого поколения, с процессами непрерывно развивающегося экранного искусства. Муратов убедительно доказывает, что творчество режиссера складывалось в борьбе «кинематографического сочинительства» и художественно переосмысленной реальности, которая возникала как итог личных переживаний и самого непосредственного воздействия «большой» прозы, «подлинной» литературы. Из страницы в страницу повторяет критик свою центральную мысль — только в преодолении экранной беллетристики, только в сближении с аналитическим, углубленным сюжетосложением возможны победы и открытия режиссерского и всякого другого киноавторства.

В лучших частях книги Муратову удалось решить «сверхзадачу» своего исследования; в таких главах, как «Художественное и документальное», «Гуманизм и драматизм», «Фильм-открытие», конкретный анализ вырастает до серьезных теоретических обобщений. То, что материал отдельной биографии служит предметом откровенного и порою волнующего разговора об острых проблемах искусства, безусловно, важно и значительно. И вместе с тем нельзя пройти мимо другой стороны работы, уязвимость которой, очевидно, явилась следствием чересчур настойчивого утверждения концепции (точной и очевидной в своих основных пунктах). Верно прослеживая маршрут творческого движения А. Иванова от режиссуры остросюжетных, военно-приключенческих фильмов к режиссуре фильмов «свободного», «раскованного», «романного» повествования, Муратов подчас необоснованно ополчается против картин «с интригой». В этом смысле глава «От героев войны — к героям приключений» представляется наименее удачной. Досадно, что, развенчивая «кинематографическое сочинительство» и дурные условности дурных канонов, критик порою предает забвению реальное положение вещей. И вот в списке кинематографических неудач оказываются рядом действительно посредственные приключенческие ленты, такие, как «Зигмунд Колосовский», «Неуловимый Ян», и фильмы, до сих пор не сходящие с экрана, значительные — «Подвиг разведчика», «Смелые люди».

Еще большее недоумение вызывает причисление к фильмам «углубленного аналитического подхода к материалу войны» картины Алена Рене «Война окончена», которая ни по сюжету, ни по проблематике не имеет ни малейшего отношения к «антимилитаристским» постановкам.

Подобные неточности тем более обидны, что заметно противоречат тем законам, которые критик избрал для себя, исследуя творческий путь самобытного художника.

Д. ШАЦИЛЛО

Э. Арнольди. Уолт Дисней. Л., «Искусство», 1968.



Есть книги, которые приятнее рассматривать, чем читать. Это не обязательно недостаток. Существуют прекрасные монографии о живописи (и не только о ней), ценимые в первую очередь за их внешность, изобразительность. Похоже, что и здесь мы имеем дело с подобной книгой. Это книга об Уолте Диснее — великом мастере, умевшем не только оживлять рисунок, но оживлять рисунком саму жизнь. Книжка удачно оформлена, что называется культурно,— в меру броско, в меру солидно. Книжка с картинками: тут и цветные кадры, и черно-белые, и в рамке и без, и фотографии, и рисунки.

Эта книга — немножко альбом, немножко справочник, но это ни в малейшей мере не творческое жизнеописание (типа «Жизнь замечательных людей»), где возможен вымысел, домысел, догадки, предположения — возможен образ. Этот очерк — обстоятельное изложение фактов, важнейших моментов биографии Диснея. Книга так и разбита на главы — соответственно этапам его биографии. «Как Дисней стал художником», «Как Дисней стал президентом» и далее главки, посвященные этапным фильмам: «Алисе», «Микки Маусу»,«Белоснежке», «Бэмби» и др. Все это вполне естественно — первая книга и должна, по идее, давать самое общее представление. Но... речь идет все-таки о Диснее — темпераментном, искрометном, неистощимом выдумщике. Почему-то кажется, что книга о нем, популярная книга, не может быть совсем лишена забавности и занятности. Почему-то кажется, что подобная книжка должна — хотя бы местами — читаться весело, легко, с настроением. Автор часто оговаривает, что словесно невозможно передать красоту, остроумие, изящество фильма. Справедливо. Но раз уж приходится время от времени описывать персонажи Диснея и пересказывать содержание веселых мультяшек, хотелось бы большей живости — образности, что ли. И цитат разнообразных немало. Но желающий познакомиться с личными соображениями автора будет несколько разочарован. Да, автор любит Диснея. Да, автор отвергает авангардистское, модернистское, абстракционистское кино. Но его оценки и выводы слишком уж общеизвестны, общедоступны.

Художник работал, заходил в тупик, преодолевал кризисы, пока не состарился и не умер. Однако из такого рода «перебивок» не складывается главная «проблема Диснея». Проблема, которую обойти невозможно и которую широкий круг читателей должен представлять — хотя бы в общих чертах. Да, Дисней был удачлив. Титаническая фантазия не раз спасала его от самых коварных тупиков. Несколько десятков лет он держал мировую мультипликацию под своим обаянием — по существу не сходя с места, открытого им однажды, только совершенствуя свой стиль. Никто и

не думал, что можно по-другому. Теперь задним числом мы стали строже к этому художнику — мы заметили у него не просто малоудачные, но даже безвкусные вещи, даже пошлые, даже скучные. Но это сейчас. А в прежние времена Дисней не давал серьезно задуматься над своей системой. Он выискивал в ней все новые и новые возможности — находил-таки их и казался всемогущим. Потому-то новые течения в мультипликации при всем их несходстве носят демонстративный «антидиснеевский» оттенок. Потому-то с такой непримиримостью атакуют они его стиль, его систему, стремясь прежде всего разрушить миф о Диснее, о его непревзойденности и абсолютном совершенстве.

Есть еще одна проблема, которую автор очень старательно, но все же не вполне уверенно оговаривает. Дисней — художник и Дисней — бизнесмен. Возможно ли органическое слияние этих двух начал в одной личности. Можно было бы спорить, если б Дисней был исключением. Но Чарли Чаплин, но Стэнли Креймер — от этих имен не отмахнешься. Автор трезво констатирует, что деловая жилка у Диснея была развита не намного хуже, чем творческая, подробно перечисляет все его доходы и расходы, а в конце все-таки отдает дань обязательному сочувствию: «Деньги — фильмы — деньги замыкаются в заклятый круг, из которого невозможно вырваться». Но, с другой стороны, автор убежден, что Дисней никогда не спекулировал на доходных темах, что он достаточно часто ставил искусство выше стремлений «делать доллары»... Не раз рискуя выгодой, добивался он осуществления своих замыслов и не отступал от своих намерений ради наживы.

И последнее. Заключительная главка, посвященная новым направлениям в мультипликации, слишком уж огрубленно изображает нынешнюю ситуацию. Автор называет два имени — Ст. Босутова и Н. Мак-Ларена, — противопоставляя их Диснею и в то же время оговаривая бесперспективность их открытий. Непонятно, почему выбраны эти двое (потому ли, что оба живут в Новом Свете?). Очевидно, автор считает, что они с наибольшей полнотой и силой выражают суть творческого брожения, начавшегося в мультипликационном кинематографе десяток лет назад. Надо ли говорить, что это, по меньшей мере, неточно. А при такой лаконичности и голословно.

М. КУШНИРОВ

Альва Бесси. Инквизиция в раю. М., «Искусство», 1968.



Эта книга — о годе тюремного заключения, отбытого Альвой Бесси, голливудским сценаристом. Год — небольшой срок по нормам XX века, и федеральная тюрьма в Тексаркане, Техас, США — не худшая из «мертвых домов», куда приходилось попадать писателям за то, что они пишут, и за то, что они думают. И все-таки к длинной нержавеющей цепи тюремной эпопеи человечества добавлено еще звено.

Автор двадцати восьми сценариев и многих романов, Альва Бесси написал автобиографию не в форме романа, а в форме сценария, притом режиссерского сценария со всеми его атрибутами. Это оправдано, так как вся книга — о людях американского кинематографа, о том, как они работали, о том, кто и как мешал им работать, наконец, о том, как вышибли из Голливуда самых талантливых и самых честных сценаристов.

Прием этот удачен еще и потому, что позволяет смонтировать тюремные впечатления Рассказчика с картиной нравов и быта райского уголка Америки — Голливуда. Сначала автор обращает внимание на различия рая и ада, затем читатель уже сам замечает нечто общее между тюрьмой штата Техас и концентрационным лагерем бр. Уорнеров. И там и тут можно жить. Везде люди до удивительного схожие в доблести или трусости, в подлости или в самоотверженности. Респектабельные расисты стоят расистов-уголовников. В раю попадаются прогрессивные продюсеры, в аду — прогрессивные тюремщики. И в какой-то момент понимаешь, что монтирует уже не Рассказчик, а сама жизнь.

Книга открывается перечнем действующих лиц. Первым идет Рассказчик, Альва Бесси.

Далее в перечне, кроме жены, детей, тюремщиков и заключенных, помянуты Томас Манн, Уильям Фолкнер, Бертольт Брехт, Леонгард Франк, Чарльз Чаплин, Михаил Калатозов, Гэри Купер, Бетт Дэвис, Адольф Менжу, а в эпизодах — среди многих других — Ричард Никсон.

Все вышеупомянутые писатели, актеры, режиссеры, политические деятели имеют прямое отношение к фильму жизни Альвы Бесси, со всеми этими знаменитыми и со многими незнаменитыми людьми он встречался, работал, дружил, сотрудничал или боролся. Всех живо и правдиво описал. Книга получилась незаурядная. Она помогает понять не только историю американского кино, но и многое в истории Америки, истории и современности. Это панорама Голливуда, и вашингтонской комиссии по расследованию антиамериканской деятельности, и федеральной тюрьмы в Тексаркане. Книга наблюдений — одновременно книга переживаний. Книга о том, как человек борется за свои убеждения, как писатель отстаивает право писать правду, сначала, так сказать, мирными средствами — в спорах с продюсерами, потом — на скамье подсудимых и в тюрьме.

Книга была закончена летом 1963 года, примерно через 13 лет после того, как закончился тюремный год Рассказчика. И через 13 лет Альве Бесси не дали вернуться в кино. К тому времени он уже восьмой год работал в ночном баре — заведующим эстрадой, а по совместительству — осветителем и конферансье. Через несколько дней после того как книга была закончена, Альва Бесси потерял и эту работу. Правящий класс США умеет мстить своим противникам и тогда, когда по форме наказание равно одному году тюремного заключения. Осужденный и освобожденный при Трумэне, Альва Бесси был лишен права на работу по специальности при Эйзенхауэре, Кеннеди, Джонсоне. Целые эпохи начались и кончились, а в памяти у хозяев Америки до сих пор хранится информация о том, что Альва Бесси и его товарищи чересчур серьезно отнеслись к союзническому долгу перед СССР и делали всерьез антифашистские и всерьез просоветские фильмы.

Из десяти прославленных киноработников, осуж-

денных 20 лет назад, только двое — Дальтон Трамбо и Альберт Мальц — вернулись в кино, притом после многих лет работы под чужими именами.

Дописывая книгу, Альва Бесси вспоминал о Назыме Хикмете, вышедшем из тюрьмы примерно тогда, когда он сам туда попал. Назым Хикмет просидел не год, а 13 лет. Турецкие тюрьмы, конечно, стоят американских. Однако все эти годы Назым работал по специальности. Он писал стихи и иногда печатал их. Никому не удалось заставить его не писать стихи. Правда, технология поэтического производства проще технологии кинематографа.

«Инквизиция в раю» — книга не только о силе и жестокости инквизитора. Она также книга о силе и стойкости его жертв. Из голливудской десятки покаялся только один — Эдвард Дмитрык. Девять остальных выстояли — на суде, в тюрьме и после тюрьмы. Их борьба вызвала настолько широкую поддержку, что правящий класс США был вынужден на годы отказаться от некоторых наиболее откровенных методов подавления инакомыслящих.

Верховный суд США отпустил на свободу пятерых лидеров Коммунистической партии, причем указал, что никто не может быть осужден по обвинению в так называемой антиамериканской деятельности, то есть именно в том, за что посадили в тюрьму Альву Бесси и его товарищей.

У читателей может создаться впечатление, что рецензируется очень печальная книга. Это не так. Инквизиция происходит в раю, а рай — Голливуд — имеет некоторые райские признаки, например, природу, ландшафты, описанные с большим удовольствием.

С большим знанием дела описана система кинопроизводства, при которой деньги командуют талантами.

Ни Брехт, которого чуть было не посадили за решетку вместе с голливудской десяткой, ни Леонгард Франк не «прошли» в Голливуде, оказались неприменимыми, и это несмотря на голливудскую практику разделения труда.

Из 28 сценариев, над которыми работал Рассказчик, 25 были положены на полку.

Даже само словцо «покупаю», применяемое продюсерами для одобрения сюжетного хода, диалога или реплики, говорит о многом.

Голливуд «покупал» Альву Бесси и его товарищей три или четыре года, когда шла война с фашизмом и когда антифашизм был в моде. Потом Голливуд перестал «покупать» и предал и продал десятку комиссии по расследованию антиамериканской деятельности. Уорнеры, Майеры, Адольф Менжу и Гэри Купер заработали на этом большой политический капитал.

Какова была цена голливудскому антифашизму даже в годы войны, превосходно показано на примере актерской судьбы Купера.

Гэри Купер исполнял во время войны роли антифашистов. Когда несколько лет спустя ему пришлось выступить в роли профашиста и дать комиссии по расследованию антиамериканской деятельности показания о десятке сценаристов, он с большой охотой заявил, что из числа сценариев, представленных ему на выбор, он отобрал для себя совсем немногие, потому что заметил в остальных прокоммунистические идеи. Но, рассказывает Альва Бесси, Гэри Купер не мог припомнить ни одного названия... «так как большей частью читал ночью».

Голливуд исторг из себя инородное тело и после немногих лет моды на антифашизм вернулся на круги своя. Об этом и рассказал Альва Бесси.

Борис СЛУЦКИЙ

Звезды немого кино. М., «Искусство», 1968.



Немое кино... Торопливо мигающие черно-белые кадрики, дребезжащий рояль тапера, беззвучные губы актеров, кричащие страсти, страдающие сиротки, усмехающиеся злодеи, старомодные виньетки, кашетки, размытые контуры диафрагм.

В таких неясных очертаниях видится нам сегодня с широкоформатных, стереофонических высот немой кинематограф, киношка, «иллюзион». И потому — стоило ли ворошить коробки пожелтевших лент, перетряхивать лавку старья, пытаясь найти в пыли нафталиновых блесток следы погасших звезд? Короче говоря, нужен ли сейчас этот сборник — «Звезды немого кино»?

Перелистывая страницы книги «Звезды немого кино», вглядываясь в тонко стилизованную вязь орнамента и любовно подобранные редкие снимки, мы точно также входим в незнакомый, малознакомый, а для читателя старшего поколения — изрядно потускневший в памяти мир немого кинематографа. Мир, в котором живут обреченная любовь Асты Нильсен и неунывающая безмятежность Дугласа Фербенкса, стремительные приключения необыкновенной Пирл Уайт и экспрессивный излом Конрада Фейдта, подвиги воинственного Уильяма Харта и страдания кроткой Лилиан Гиш.

12 актеров — 12 статей, написанных разными авторами. В их числе старейшие советские киноведы Э. Арнольди и Н. Ефимов, французские историки кино Ж. Садуль и Ж.-Л. Рипейру, польский кинокритик С. Яницкий, писатель В. Разумовский, киноведы В. Колодяжная, Г. Богемский и В. Кисунько.

Написанные ими статьи во многом различны. Можно было бы говорить о достоинствах и недостатках каждой из них. Об изяществе, с которым В. Разумовский, рассказывая о Дугласе Фербенксе и Пирл Уайт, соединяет увлекательность изложения с точностью киноведческого анализа. Или же об информативной сухости статей Ж. Садуля и Г. Богемского. О необычайно интересных параллелях творчества Сессю Хайакавы с философией Дзен и древнеяпонским искусством, проведенных С. Яницким. Или о том, что биографии Лилиан Гиш, рассказанной Э. Арнольди, недостает жесткой связующей нити киноведческого обобщения.

Однако, пожалуй, правильно говорить о книге в целом. Потому что главная удача сборника в том, что он не воспринимается... «сборником», то есть случайным подбором не объединенных сквозной мыслью материалов.

Все статьи книги близки друг другу богатством фактографического материала, тщательной научной добросовестностью авторов и еще — любовью, с которой они пишут о своих героях.

Читая сборник «Звезды немого кино» (составитель В. Головской), мы узнаем далекую историю кинематографа, рассказанную через судьбы популярных актеров, и лучше понимаем судьбы актеров, увиденные с высоты долгой истории киноискусства.

А. ЛИПКОВ

А. Зак и И. Кузнецов. Пропало лето. Спасите утопающего. М., «Детская литература», 1968.



Долгие споры о том, что такое сценарий — литература или не литература?— вроде кончились. «Литература! Успокойтесь! — было сказано неугомонным защитникам сценарного ремесла.— Хороший сценарий — хорошая литература, плохой, извините,— плохая». На этом все и согласились.

Правда, и после этого положение не изменилось: кроме издательства «Искусство» да журнала «Искусство кино» новые сценарии советских писателей по-прежнему нигде не печатаются. И поэтому выпуск издательством «Детская литература» книжки сценариев А. Зака и И. Кузнецова «Пропало лето» и «Спасите утопающего» можно считать важным событием не только для юных читателей, получивших хороший подарок, но и для взрослых дядей — кинематографистов и издателей, получивших наглядный урок. Уж если дети читают сценарии (правда, хорошие), то, наверное, и взрослые не отказались бы прочесть сценарии (тоже хорошие).

Несколько слов о самих сценариях.

В первом — юмористической киноповести «Пропало лето» — сюжет построен на том, что «свободолюбивый» школьник Валерка, не желая ехать в деревню к скучным, по его мнению, теткам (теток он еще ни разу не видел), уговаривает своего друга Жеку, который гораздо меньше дорожит своей свободой, стать на время «племянником». Возникает ряд забавных приключений. Оказывается, тетки Валерия что ни на есть спортивные, и Жеке очень интересно с ними. К тому же «лжеплемянник» выигрывает велосипедные соревнования и остается в выигрыше во всех отношениях.

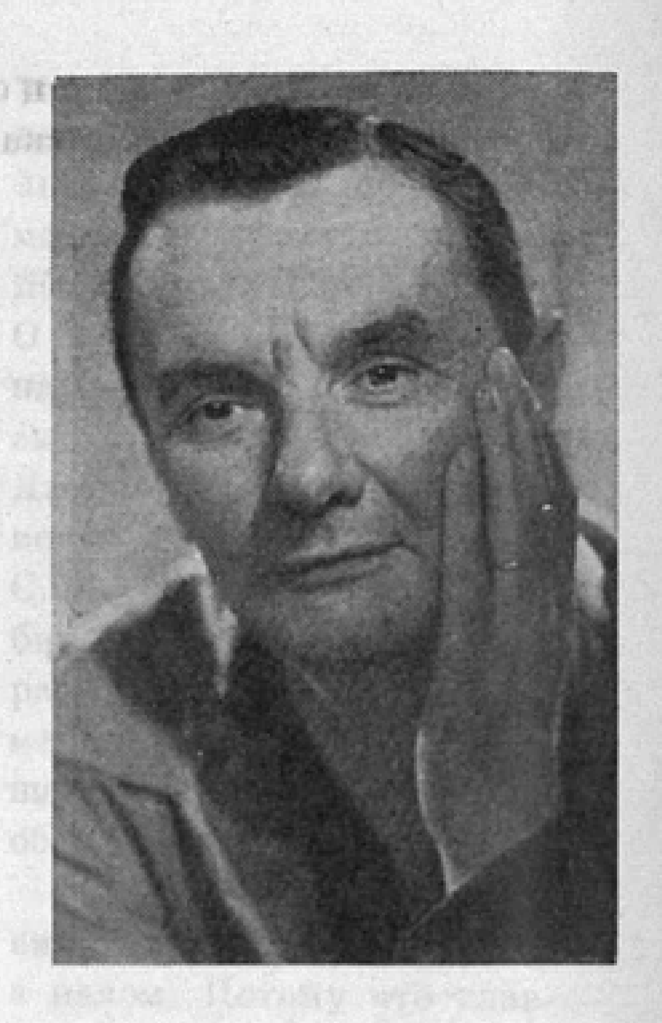
Второй сценарий рассказывает историю паренька по имени Андрей, который жаждет совершить какой-нибудь подвиг. Идея приходит неожиданно: ведь можно инсценировать спасение утопающего. И вот Андрей уговаривает не умеющего плавать робкого Гульку «утонуть». Гулька инсценирует «тонутие», и «смелый» Андрей спасает его на виду у кстати появившихся на берегу иностранцев. Андрей прославился, ему собираются вручать медаль, но угрызения совести не дают ему спокойно наслаждаться славой. В конце концов, он рассказывает обо всем своим товарищам и неожиданно, уже по-настоящему, спасает упавшего в воду Гульку.

Сюжеты, как видите, забавны, читаются киноповести с большим интересом. Стоит отметить и литературные достоинства сценариев.

Может быть, нужно иллюстрировать такие издания кадрами из фильмов, поставленных по этим сценариям? От этого выиграли бы читатели. На это не были бы в обиде зрители. Хочется надеяться, что удачный эксперимент побудит и другие издательства обратить внимание на этот интересный и важный вид литературы.

Олег **МИХАЙЛОВ**

Владимир Каплуновский



Он прожил большую и, как мне представляется, счастливую жизнь.

Превосходный график, живописец, архитектор-декоратор, Каплуновский отдал более сорока лет своей творческой жизни советскому кинематографу. И не было у него ни дня без работы, и каждая его работа была событием.

Каплуновский, работая в коллективе, умел подчинять себя общей задаче.

И все же яркость таланта этого художника была такова, что если бы фамилия его и не значилась во вступительных титрах, мы безошибочно могли бы угадать: это фильм Каплуновского!

И так было с каждым фильмом, в работе над которым он принимал участие. А ведь Каплуновский является соавтором более чем семидесяти картин!

Да! Именно соавтором, ибо работа художника Каплуновского никогда не ограничивалась задачами, свойственными только этой профессии. Его всегда острые, а подчас и неожиданные решения изобразительного строя фильма предопределяли многое и в работе оператора, и в работе режиссера, и даже в работе актера...

Семьдесят, а то и больше фильмов! И среди них такие, как «Мечта», «Трактористы», «Яков Свердлов», «Два бойца», «Александр Пархоменко», «Глинка», «Падение Берлина»...

И спектакли в Малом театре, в театре имени Ленинского Комсомола.

И активная общественная деятельность.

И во всех родах творчества неистощимый темперамент, непримиримая принципиальность. Отчаянный спорщик — многим он казался слишком колючим, ершистым, «неудобным». Ну что ж! Ведь именно такие «неудобные», каким был Каплуновский, и двигают наше искусство вперед!

Он был новатором всегда и во всем. Смолоду и до последних дней своей жизни пребывал он в непрестанных поисках все новых и новых средств выразительности киноискусства.

Он был из тех художников, кто страстно и честно совершенствовался в своем ремесле. Великолепные эскизы Каплуновского, над которыми он трудился с предельной тщательностью, были для него лишь началом. Далее, засучив рукава, он становился чернорабочим нашего трудного дела. Его постоянно можно было увидеть и на лесах строящихся декораций и с малярной кистью в руках. Его азартную требовательность к себе и к своим сотрудникам знали и уважали рабочие многих студий нашей страны.

В ранней молодости он был токарем, и «рабочая косточка» вечно жила в нем — «ручной» труд был для него не только необходимостью, но и постоянным источником радости.

...Каплуновский естественно и органично пришел к самостоятельной режиссуре. Однако будучи уже режиссером, он не оставил своей профессии художника. Вот почему он успел поставить всего три фильма. Его фильм «Капитанская дочка» демонстрировался с успехом во множестве стран.

...Смерть настигла Владимира Каплуновского за работой — он работал над новыми фильмами, как всегда, с веселой фантазией, с молодым задором. Он жил так, «как если бы ему было суждено жить сто лет или умереть завтра», то есть в каждое мгновение жизни с предельным напряжением всех своих творческих сил. А они были воистину неисчерпаемы!

Л. АРНШТАМ

За рубежом



К 100-летию со дня рождения В. И. Ленина

На киностудиях Польши

В апреле 1970 года все прогрессивное человечество будет торжественно отмечать сто лет со дня рождения В. И. Ленина. В мероприятия и торжества, которые состоятся в Польше, свой скромный вклад внесет и польское кино. Планируется создание нескольких документальных фильмов, посвященных этой знаменательной дате, а также широкое пропагандирование и прокат зарубежных картин, главным образом — советских.

Режиссер Казимеж Муха, один из виднейших польских режиссеров научно-популярного кино, готовится к созданию картины под рабочим названием «О Ленине». Фильм этот будет сниматься на студии научно-популярных фильмов в Лодзи, он покажет контакты и связи Ленина с поляками, в частности с поэтом Яном Каспровичем, — во время пребывания вождя революции в Кракове и Поронино в 1912—1914 годах. Картина будет решаться в поэтическом ключе, состоять из впечатлений нашего современника, в ней будут использованы кадры, снятые в Музее Ленина в Поронино, куда непрестанно приезжают экскурсии со всей страны.

Второй фильм — документальный — покажет предприятия, музеи, площади и улицы, которые носят имя Ленина. Таким образом, это будет нечто вроде современного путеводителя по польской земле, по главнейшим промышленным предприятиям — таким, например, как Гута имени Ленина в Кракове, верфь имени Ленина в Гданьске и т. д.

В нынешнем месяце, в девяносто девятую годовщину со дня рождения В. И. Ленина, выходит на польские экраны советский фильм «Шестое июля» режиссера Ю. Карасика, в котором, как известно, образ Ленина является первоплановым. Репертуарному совету Управления проката, органу, в компетенцию которого входит закупка зарубежных фильмов, вменено в обязанность внимательно следить за появлением фильмов на ленинскую тему, которые снимаются в настоящее время за границей, и по возможности скорее решать вопрос об их приобретении. Все это делается для того, чтобы польские кино- и телезрители в юбилейном году могли посмотреть максимальное количество произведений Киноленинианы.

Варшава

Ежи ПЕЛЬЦ,
кинокритик

Эскалация доллара и отчаянье молодых

Г. Богемский

Италия — одна из крупнейших кинодержав. Итальянские фильмы, несмотря на художественный спад итальянского кино в последние годы и несмолкающие голоса о глубоком идейном, финансовом, организационном кризисе, по-прежнему привлекают к себе внимание критики и зрителей во всем мире. Но в итальянском кинематографе сегодня много нового — правда, больше печального, чем радостного. Его общая картина настолько неровна, пестра, происходящие в нем глубинные процессы настолько противоречивы, что требуют самого пристального рассмотрения. Эти беглые заметки — лишь свидетельство необходимости по возможности шире и вовремя подойти к проблемам и тенденциям итальянского кино конца 60-х годов — кино, которое давно нам полюбилось, в здоровые силы которого мы верим, но которое ныне переживает весьма трудный момент.

Кругом одни бандиты

Одна из самых очевидных новых тенденций в итальянском кино — происходящая внутри него поляризация. Бросается в глаза резкое разделение на откровенно коммерческую, примитивную и бездумную, начисто отказавшуюся от всякой проблематики кинопродукцию, рассчитанную на самого нетребовательного зрителя (социологи в Италии установили, что бóльшая часть зрителей — 14—15-летние подростки), и «ангажированное» кино, то есть фильмы, служащие определенным идеям, несущие определенный заряд и ныне имеющие преимущественно политическую окраску. Сразу же подчеркнем, что эти фильмы весьма неоднородны и, как мы увидим далее, заключенные в них идеи далеко не всегда в достаточной степени отчетливы, а порой явно ошибочны. Однако факт «политизации» итальянского «серьезного» кинематографа в целом несомненен.

До 80—90 процентов выпускаемых в Италии фильмов составляет ныне коммерческая продукция; картины же, создатели которых хотят что-то сказать зрителю, а не только его развлечь и, главное, отвлечь, численно — в абсолютном меньшинстве, и им нелегко пробиться на экран сквозь лавину занимательных кинозрелищ.

Происходит исчезновение профессионально добротного, «среднего» фильма «для всех», для любого зрителя, в котором умело дозированы элементы занимательного и «серьезного», печального и смешного и который, по существу будучи тоже коммерческим товаром, все же сохранял бы, пусть чисто внешне, некоторые популярные неореалистические атрибуты (примером такого рода фильмов мог служить хотя бы «Брак по-итальянски»).

Оттеснив альковные кинокомедии «в эпизодах» и экранизации, опошляющие и оглупляющие известные романы и пьесы (вроде недавнего киноиздевательства над пьесой Эдуардо Де Филиппо «Ох, уж эти призраки!»), на первый план в итальянском кино вышел приключенческий жанр. До сих пор в арсенале итальянского коммерческого кино приключенческий фильм занимал довольно скромное место. Желтые (детективные, гангстерские) и черные (фильмы ужасов) картины вообще не в традициях итальянского кинематографа. Полицейскими фильмами итальянского зрителя до последнего времени обильно снабжал Голливуд. Всякие не слишком научные, но весьма фантастические кинострахи тоже приходили из-за рубежа. Отечественное кино в приключенческом жанре довольствовалось в основном странствиями всевозможных Одиссеев, Геркулесов, Урсусов, Мацистов и прочих античных и ми-

«Ох, уж эти призраки!»



фологических домашних героев и силачей, спасавших полногрудых добродетельных красоток на фоне чарующих средиземноморских пейзажей; другой разновидностью приключенческого костюмного фильма были ленты о более или менее галантных похождениях зеленых корсаров и черных пиратов или средневековых кондотьеров.

Несколько лет назад на смену картонным латам и мечам — излюбленному реквизиту итальянского кино еще с момента его зарождения — пришли винчестеры и кольты ковбоев и шерифов, луки краснокожих. Доморощенный вестерн, как об этом мы уже не раз писали, стал господствующим жанром коммерческого кино Италии. В 1967 году число ковбойских фильмов достигло рекордной цифры — 80 названий, то есть более половины всей итальянской кинопродукции. Однако чем более быстрыми, поистине кинематографическими темпами шло утверждение этого искусственно взлелеянного жанра, тем итальянские вестерны становились все примитивнее, подражательнее, а главное — все более жестокими. Итальянские режиссеры, спекулируя на любви к этому жанру подростков, старались превзойти друг друга в нагромождении убийств и пыток. Стыдясь критиков и коллег, они скрывались в титрах под американизированными псевдонимами. Ныне итальянский вестерн уже изживает себя. Режиссеры-коммерсанты устремились было по пути комедийно-эротических вариаций на темы Джеймса Бонда, пока не напали на золотую жилу «национального» фильма «про жуликов», в котором — будь то в драматическом или в комедийном ключе — с одинаково дотошной тщательностью демонстрируется техника «ограблений по-итальянски». Некоторые из этих лент мы уже видели. Это и «Операция «Святой Януарий», и «Ограбление по-итальянски», и «Любой ценой». Что крадут — сокровища святого Януария или святого Петра, бразильские бриллианты или золото швейцарского банка — не важно, где и кто крадет — тоже вопрос второстепенный. Главное показать, *как* крадут и грабят, что и делается в течение двух-трех часов экранного времени. Вот несколько взятых наугад названий из списка фильмов, вышедших осенью 1968 года на итальянский экран: «Бандиты в Милане», «Бандиты в Риме», «Нападение на государственную казну», «Бандидос», «Как мы украли атомную бомбу», «Как украсть английскую корону», «...И он стал самым безжалостным бандитом Юга», «Ночь создана для... краж», «Операция «Святой Петр» и т. д. и т. п. Фильмы эти неравноценны. Наряду с откровенно ремесленническими есть ленты, сделанные строго по законам жанра, как «Любой ценой» режиссера Джулиано Монтальдо или «Бандиты в Милане»

«Ночь создана для... краж»



известного режиссера Карло Лидзани, положившего в основу картины подлинные события газетной хроники и внесшего в фильм известный элемент социальности.

Но, подобно домашнему «вестерну», этот жанр, едва возникнув, начал деградировать. После фильмов забавных, иронических до пародийности, богатых выдумкой и техническими эффектами (остающихся при всем том, разумеется, лишь коммерческим товаром, но товаром достойным с точки зрения требований жанра), появились картины, сколь цинично жестокие, столь и откровенно пошлые, а главное таящие вредоносный политический заряд.

Например, фильм режиссера Марко Викарио «Семь золотых парней» имел такой большой успех, что режиссер решил поставить эго продолжение — «Большая операция семерых золотых парней». Однако на сей раз возглавляемые хитроумным «профессором» семеро жуликов, оснащенные сногсшибательной «научно-фантастической» техникой, пытаются похитить уже не сокровища швейцарского банка, а судно с «советским золотом», присланным на Кубу для устройства революций в Латинской Америке... Фильм изрядно сдобрен сексом, обильно приправлен антикубинским и антисоветским соусом, и оправдать это «законами жанра» уже невозможно. Под стать этой ленте и телефильм в пяти частях «Шпион приходит с моря», и фильм «Светлана убьет 28 сентября», и некоторые другие картины с двойным дном.

Приключенческий жанр — «воровской», «ковбойский», «шпионский» — ныне стал безраздельно господствующим жанром коммерческого кино в Италии. На экране не смолкают выстрелы, звуки нечеловеческой силы ударов и дробящихся челюстей, потоками льется — в цвете — кровь; ограбления церквей и государственной казны происходят в инфракрасных лучах и при помощи электронных устройств.

Посмотрим, кому нужны эти бесчисленные «ограбления» и в чьи руки попадает «добыча» за экраном.

Ограбление по-американски

Пока режиссеры изощряются в «ограблениях по-итальянски», в Италии происходит невиданное по масштабам ограбление национальной кинематографии американцами. Оно осуществляется, как и в фильмах, в высшей степени хитроумно, «по последнему слову техники» (финансовой и политической).

Итальянские газеты, подобно информации о назначениях послов великих держав, то и дело публикуют снабженные портретами и составленные в радостно-рекламном тоне сообщения о назначении эмиссаров голливудских фирм: «Артур Абелес назначен советником-делегатом «Юниверсл пикчер» для континентальной Европы, Среднего Востока и Соединенного

Королевства» или «Мистер Микеле Лаурна, ранее один из директоров «Сеиад Коламбиа», призван занять новый важный пост представителя в Италии «С.Б.С. филмз».

Причин нынешнего кризиса итальянской кинематографии немало: и объективных — таких, как развитие телевидения и «моторизация» населения, и сугубо итальянских — таких, как неспособность или нежелание правительств — и «левоцентристских» и чисто христианско-демократических — оказать помощь национальной кинематографии, обеспечить путем законодательства и заградительных пошлин ее защиту от иностранной конкуренции. Но одна из важнейших непосредственных причин нынешнего катастрофического положения итальянского кино — резкого падения художественного уровня фильмов, финансового кризиса, организационного разброда в ведающих кино государственных учреждениях — это активизация проникновения американского капитала, которое Голливуд осуществляет главным образом через сферу проката.

Ныне Италия — самая большая американская фабрика в Западной Европе, штампующая доллары из целлулоида.

Как объявил президент Итальянской ассоциации кинопромышленников (АНИКА) Эйтель Монако, американцы вложили за последние десять лет в итальянское кино 350 миллионов долларов — на участие в производстве фильмов или их покупку, а также на постановку американских фильмов в Италии.

Сумма кассовых сборов отечественных фильмов в Италии составляет лишь 43,6 процента, причем в числе итальянских фигурируют многие ленты, национальная принадлежность которых вызывает сомнения. Наибольшие кассовые сборы в кинотеатрах первого экрана собрали фильмы, которые пустили в прокат шесть американских прокатных фирм («МГМ», «Сеиад», «Диад Ю. А.», «Братья Уорнер», «Диар-Фокс», «Юниверсл»). На восьмом, десятом и двенадцатом местах по суммам сборов — также американские фирмы. Поскольку всего в Италии существует 28 прокатных фирм, то и двенадцатое место, занятое фирмой «Парамаунт», довольно высокое. В кинотеатрах первого экрана иностранные фирмы собрали 19 с лишним миллиардов лир, а итальянские прокатчики — только 11 с лишним. В целом в руках американских фирм ныне находится 55 процентов всего итальянского проката.

Если к тому же учесть, что все «боевики» прокатывают американцы и демонстрируются они первым экраном в лучших кинотеатрах, то несмолкаемые громкие жалобы итальянских кинематографистов на то, что американцы колонизируют итальянский рынок, звучат более чем убедительно.

Итальянские кинофирмы теснейшим образом связаны с Голливудом. Карло Понти — крупнейший кинопромышленник (среди римских миллионеров его жена София Лорен и он сам по своему капиталу соответственно занимают второе и четвертое места)—прямо говорил, что в Италии все фильмы делаются на американские деньги. Видимо, в знак благодарности тогдашний министр Акилле Корона при посещении США в конце 1967 года наградил президента объединения кинофирм «Моушн пикчер америкэн ассошиейшн» (МПАА) Джека Валенти почетным титулом «кавалера Итальянской Республики». А бывший министр финансов, тоже социалист, Прети одним росчерком пера подарил «семи сестрам»— семи самым крупным голливудским компаниям — 50 миллиардов лир. Прети простил им весь гигантский долг Итальянскому государству — прямые налоги, ко-

торые эти голливудские фирмы в течение двадцати лет отказывались платить со своих доходов Италии. Американские монополии не скрывают своей радости. Уже упоминавшийся Валенти телеграфировал Эйтелю Монако: «Это замечательная новость для меня и компаний, входящих в МПАА», а Монако, в свою очередь, разослал циркулярное письмо с поздравлением всем американским кинопромышленникам.

Итальянские кинофирмы все больше превращаются в своего рода «подрядчиков» или «комиссионеров», работающих по американским заказам. Становится все труднее — и для статистики и для зрителей — устанавливать подлинную национальную принадлежность выходящего на итальянский экран «культурного товара».

Американская печать также не скрывает, что между Римом и Голливудом установилась «самая теснейшая связь» и что все проблемы, общее направление и сама жизнь итальянского кино подчинены ныне воле голливудских монополий. Об этом пишет еженедельник «Вэрайети». Автор обзора отмечает, что кинопромышленность Италии переживает сейчас бум, но однако «зависит в значительной части от американских капиталовложений», а «президент АНИКА Эйтель Монако решительно поддерживает сотрудничество с Соединенными Штатами, несмотря на критику со стороны тех, кто опасается катастрофы в случае, если американцы неожиданно изымут свои капиталы, или же жалуется на утрату итальянскими фильмами своей самобытности и непосредственности».

Действительно, критика со стороны тех, кого волнуют судьба и само существование итальянского киноискусства, его национальный характер, звучит в Италии с каждым днем все громче. Причем голоса протеста раздаются со всех сторон.

Общий «сдвиг влево»

Вывод о том, что процессы коммерциализации и американизации итальянского кино достигли кульминации, прозвучал не только в статьях итальянской печати, но и с трибун ряда форумов итальянских кинематографистов: на «Фестивале свободного кино» в Пезаро (где полиция учинила неслыханную расправу над участниками и гостями фестиваля); на дискуссии, созванной комитетом фестиваля «Свободное кино» в Болонье; на заседаниях «круглого стола» в римском киноклубе имени Умберто Барбаро; на XIII международной встрече кинематографистов в Ассизи, созванной католической организацией «За христианскую цивилизацию»; на состоявшемся в Риме совещании представителей итальянских, французских и английских профсоюзов киноработников и других конференциях и встречах.

Забастовки одна за другой сотрясают киностудии и киноучреждения. Бастуют кинооператоры, осветители, актеры, занимающиеся дубляжем, слушатели Римского экспериментального киноцентра. Актеры протестуют против американизации, начинающейся со съемочной площадки, где некоторые продюсеры заставляют персонажей итальянских фильмов произносить свои реплики по-английски.

Борьба против окончательного превращения итальянского кино в фабрику, штампующую доллары для американских монополий, особенно обострилась во время парламентских выборов прошлого года. Христианские демократы широко использовали в ходе предвыборной борьбы не только киножурналы и программы телевидения, но и сеть кинопроката. Босс владельцев римских кинотеатров Джованни Амати (прозванный за свою динамичность Ринго — по имени героя ковбойских

фильмов, которые он показывает в своих кинотеатрах), чтобы привлечь избирателей, в нарушение законов о выборах, напечатал на билетах и афишах: «Голосуй за Амати!», нацепил на билетерш кокарды с этим же призывом и роздал накануне выборов сотни контрамарок. Так же как христианско-демократическому Ринго не помогли его трюки (кандидатура его с треском провалилась), лидеру правых социалистов Ненни не помогла «поддержка» Софии Лорен, украшавшей своим присутствием предвыборные митинги — его партия понесла чувствительную потерю голосов.

Все, кому дорого будущее итальянского кино, отдали свои голоса коммунистам. С призывом голосовать за компартию выступили Лукино Висконти, Джузеппе Де Сантис, Франческо Мазелли, Глауко Пеллегрини и многие другие. Объясняя в своем заявлении в печати, почему он голосует за коммунистов, Висконти говорил: «В качестве кинематографиста я хотел бы еще добавить, что итальянскому кино, превращенному с некоторого времени в результате удушающего давления рынка и американской кинопромышленности во Вьетнам в миниатюре, необходима, как воздух для дыхания, совсем иная помощь со стороны государства — помощь, которая была бы способна защитить его самостоятельность и свободу художественного выражения от засилья спекулятивного предпринимательства, тесно связанного с американскими интересами».

Общий «сдвиг влево» — так называют прогрессивные итальянские газеты явное полевение во всей общественной и культурной жизни страны после выборов, укрепивших позиции коммунистов и унитарных социалистов — ускорил процесс размежевания внутри ведающих кино государственных органов и вскрыл половинчатость их политики. Массовые отставки социалистов, не желающих мириться с саботажем своей деятельности со стороны католических коллег, и забастовки персонала практически привели к развалу «Италноледжо» (государственной организации, ведающей прокатом), Института «Люче» (кинохроники), руководства киностудий «Чинечитта».

Бывший президент созданного два года назад «Италноледжо» Марио Галло видел его задачу в том, чтобы «защитить экономическую и культурную самостоятельность итальянского кино, которую все больше подрывает массированное вмешательство иностранного капитала и проката, содействовать приходу новой смены кинематографистов, способствовать распространению на итальянском рынке отечественных и зарубежных фильмов, обладающих особой художественной и культурной ценностью». Эта организация наметила план съемок ряда значительных фильмов, таких, например, как «Гибель богов», который ставит Лукино Висконти, и фильм совместного итало-советского производства «Красная палатка», посвященный истории полярной экспедиции Умберто Нобиле, который снимает Михаил Калатозов.

Однако в целом деятельность «Италноледжо» потерпела неудачу, как и вся политика левоцентристского правительства. Христианские демократы сохраняли в своих руках ключевые позиции, правительство не предоставляло «Италноледжо» необходимых финансовых средств. Ассоциация кинопромышленников АНИКА продолжала самостоятельно заключать международные соглашения, а американские монополисты из «Моушн пикчер экспорт ассошиейшн» (ассоциации для продажи за границу фильмов, выпускаемых фирмами, входящими в МПАА) игнорировали все предложения «Италноледжо». Как справедливо резюмировала положение одна

римская газета, «христианские демократы были обеспокоены тем, что «Италноледжо» сможет каким-то образом задеть интересы американцев и их все более широкое присутствие в Италии».

Христианские демократы постарались использовать выход в отставку социалистов для того, чтобы организационно подчинить киноучреждения дирекции Итальянского радио и телевидения, где позиции их партии особенно сильны.

Весьма противоречивая ситуация создалась, как известно, и с проведением Венецианского кинофестиваля. Вся левая общественность — и коммунистическая печать, и журнал «Чинема нуово», издаваемый киноведом Гуидо Аристарко, и профсоюзы кинематографистов, и студенческие организации — выступала против проведения в 1968 году этого традиционного, одного из наиболее авторитетных международных кинофестивалей, требуя изменения его статута, принятого еще во времена фашизма. Эта кампания — проявление протеста против засилья в сфере кинопроизводства и кинопроката крупного частного капитала — как итальянского, так и американского,— против устаревших систем и методов руководства, против полицейских насилий, против превращения кино в отрасль «культурной промышленности», а кинофильмов — в низкопробный «культурный товар» массового потребления. Выступления против Венецианского фестиваля — при всех его недостатках немало сделавшего в прошлом для развития и итальянского и мирового киноискусства — надо рассматривать и в общем плане отказа итальянских писателей, деятелей культуры и искусства от литературных и художественных премий, от участия в выставках, а также, видимо, как знак солидарности с французскими коллегами, выступавшими против фестиваля в Канне.

Итальянская коммунистическая партия видит в борьбе за национальное и демократическое киноискусство составную часть общей борьбы за прогресс и демократию.

Позиция коммунистов изложена в двух документах. В мае 1968 года Отдел кино комиссии ИКП по вопросам культуры опубликовал развернутую программу действий под заглавием «За обновление итальянского кино», а в июле — после краха «Италноледжо» — выступил еще с одним заявлением. Коммерциализация кино, гонка за прибылями в сфере производства и проката — следствия «логики капиталистической системы, которая видит в кино товар для продажи», говорится в первом документе, ныне усугубляется «вмешательством американского капитала, колонизирующего итальянскую кинематографию... политика и интересы крупных промышленных групп полностью совпадают с интересами американцев». Коммунистическая партия, понимая необходимость воздвигнуть барьер против американского вмешательства, говорится далее, не возражает против создания в сфере кино общего европейского рынка. Однако это будет иметь смысл только в том случае, «если в отдельных странах будет покончено со скандальным положением, когда кинопроизводство финансируется американцами и при этом используются государственные средства».

Сравнительные подсчеты числа зрителей, кинотеатров и мест в них в европейских странах и в США, публикуемые газетой «Унита», показывают, что если бы Западная Европа объединила свои усилия, она действительно могла бы выдержать натиск Голливуда. А некоторые авторы, в том числе Марио Галло, высказывают мысль, что «общий кинорынок» должен был бы включить и кинематографии стран

социалистического лагеря, стать в самом деле всеевропейским. Одного совместного производства фильмов теперь уже недостаточно: чтобы противостоять Голливуду, необходимо сотрудничать и в области проката — вот вывод многих статей.

Сдвиг всей итальянской жизни влево нашел отражение в кино не только в организационном и общественном смысле, но и непосредственно в творческом, художественном. Более того, нам кажется, что в кино тенденции этого сдвига проявились еще раньше, предвосхитив действительность. А ныне уже вполне закономерно говорить о целом направлении, причем — при всей его неоднородности — это кино преимущественно политическое.

Политическое кино

Одной из главных черт неореализма был исторический и неизменно конкретный подход к действительности. Герои фильмов имели определенные имя и фамилию, точную прописку в пространстве и во времени. Зритель вместе с ними погружался в их условия жизни, быта, работы (чаще безработицы), вместе с ними страдал и негодовал из-за бездушия, несправедливости плохо устроенного и жестокого общества. Отсюда в той или иной степени острая социальность неореалистических фильмов. Но их общественное, гражданственное звучание было шире. Лучшие из них были произведениями подлинно политическими — антибуржуазными, ибо показывали не только тяжелые условия существования простых итальянцев, но порочность самой общественной системы в целом, и антифашистскими, ибо показывали истинное лицо фашизма. Ставшая штампом фраза о том, что прогрессивное итальянское кино родилось в очистительном огне движения Сопротивления, не лишилась от частого употребления своего глубокого значения. В самые трудные периоды своего развития итальянское кино не утрачивало боевого антифашистского духа, и антифашизм был и остается характерной особенностью не только неореализма, но всего прогрессивного итальянского кинематографа. И именно в этом — развитие одной из самых существенных традиций неореалистического наследства. Диапазон антифашистского итальянского кино очень широк: от таких ставших классикой фильмов, как «Рим — открытый город» и «Пайза» Росселлини, «Внимание — бандиты!» и «Повесть о бедных влюбленных» Лидзани до экранизации Де Сикой «Чочары» Моравиа и сартровских «Затворников Альтоны», до создания Лоем народной эпопеи «Четыре дня Неаполя» (два последних фильма вызвали в свое время у западногерманских реваншистов такую ярость, что это даже привело к дипломатическим осложнениям в отношениях между союзниками по НАТО) и сравнительно недавних лент «Они шли на Восток» Де Сантиса и «Солдатки» (в нашем прокате — «Они шли за солдатами») Дзурлини, обличавших захватническую войну, в которую вверг народ Муссолини. Антифашистское кино Италии богато и по жанрам — это не только кинодрамы и эпопеи, но и сатирические комедии: от фильмов «Тяжелые годы» и «Рычащие годы» (в нашем прокате — «Инспектор инкогнито») Дзампы до «Все по домам» Коменчини, «Похода на Рим» Ризи, это и документально-монтажные ленты, вроде «Анатомии одного диктатора», «К оружию, мы фашисты!», «Готт мит унс» (в нашем прокате — «История третьего рейха») и другие.

Мы позволили себе это короткое отступление, чтобы подчеркнуть преемственность традиций прогрессивного кино в Италии, показать, как в итальянском кинемато-

«Сальваторе Джулиано»



графе все громче звучат политические мотивы и, более того, в последние годы и особенно сейчас прогрессивное направление переходит от констатации, от показа трудностей повседневной жизни к проблемам и показу политической борьбы.

В «новом» итальянском кино (такое условное название все чаще применяют для подвергающих критике буржуазную действительность «ангажированных» фильмов, пришедших на смену неореализму и по-новому развивающих некоторые его стороны и принципы) одной из самых характерных и смелых попыток «политизации», пожалуй, остаются две ленты режиссера Франческо Рози, политические фильмы-памфлеты, созданные в духе документальной реконструкции подлинных фактов — «Сальваторе Джулиано», обличавший связи сицилийской мафии с американскими политиканами и правящими клерикальными кругами, и «Руки над городом», показавший борьбу коммунистов в муниципалитете Неаполя против правых, покрывающих махинации спекулянтов недвижимостью.

Остро волнующая итальянцев тема генезиса фашизма, его кровной связи с монополиями, ответственности за его злодеяния, угрозы, постоянно исходящей со стороны тех, кто стремится возродить «великую Германию»,— тема, уже затронутая в фильме Де Сика «Затворники Альтоны»,— вновь прозвучит в картине, которую снимает сейчас другой основоположник неореализма Лукино Висконти. Озаглавленная по-вагнеровски «Гибель богов», лента эта расскажет историю гибели семьи пушечных королей — одной из тех, которые подготовили приход Гитлера к власти.

В фильме «нет никаких прямых ссылок на кого-нибудь из немецких промышленных магнатов той эпохи,— говорит Висконти.— Но персонажи, которые предстанут перед зрителями, вместе с тем похожи на каждого из них». Это не только история захвата власти нацистами, но и история борьбы за власть внутри семьи. «Это скорее не семья, а гнездо змей или, если хотите, даже скорпионов».

Долгие годы многие режиссеры пытались увековечить на экране подвиг братьев Черви — героически погибших семи партизан, о жизни и смерти которых повествует в знакомой советским читателям книге их отец — старый итальянский крестьянин Алчиде Черви. Из-за противодействия цензуры, отсутствия денежных средств несколько таких попыток потерпели неудачу. И вот через двадцать лет со времени выхода воспоминаний старика Алчиде этот фильм создан. Режиссер Джанни Пуччини, в прошлом видный документалист, положил в основу фильма не рассказ о смелых партизанских операциях и о трагедии гибели семерых братьев, а показал процесс идейного созревания одного из них — коммуниста Альдо, ставшего из простого крестьянского парня сознательным борцом-антифашистом. Можно спорить о художественных находках и просчетах создателей фильма, но это еще один значительный вклад в антифашистский кинематограф. Воспитательное значение этой ленты для трудовой итальянской молодежи неоспоримо, и не случайно она пользуется таким большим успехом, особенно в североитальянской деревне. Джанни Пуччини недавно скончался. В десятках статей, посвященных памяти этого прогрессивного режиссера, одного из тех, кто закладывал основы неореализма, его последнюю работу — фильм «Братья Черви» — в один голос называют вершиной творчества художника-гражданина. Это значительное произведение заслуживает отдельного подробного разговора.

Неоколониализм, расизм — это фашизм

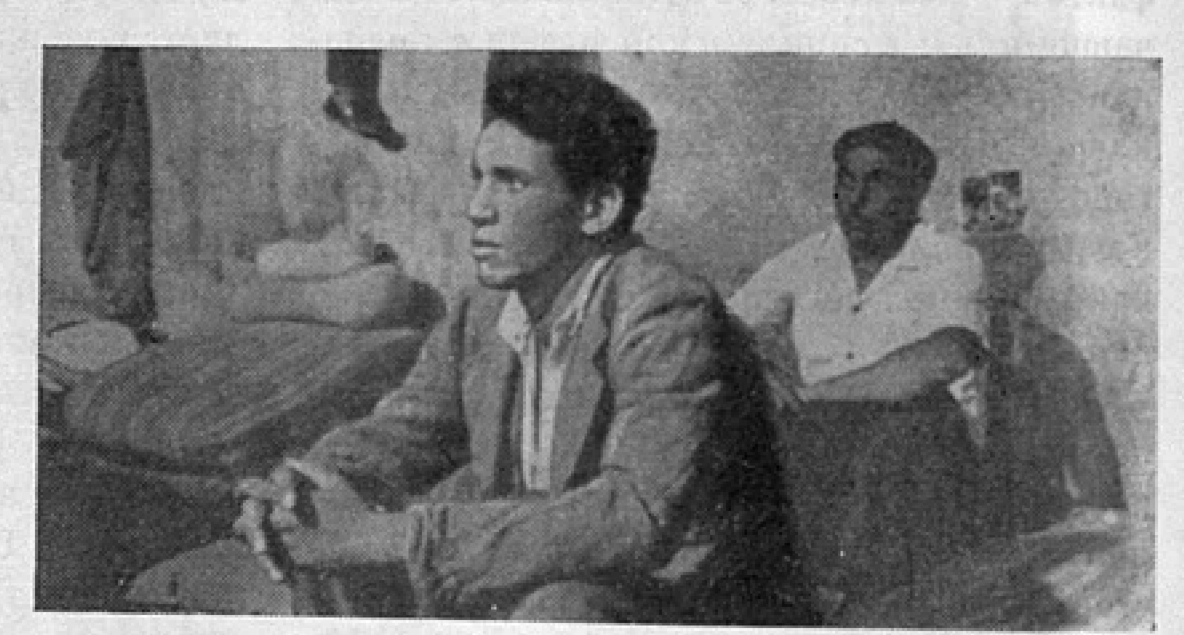


«Братья Черви»

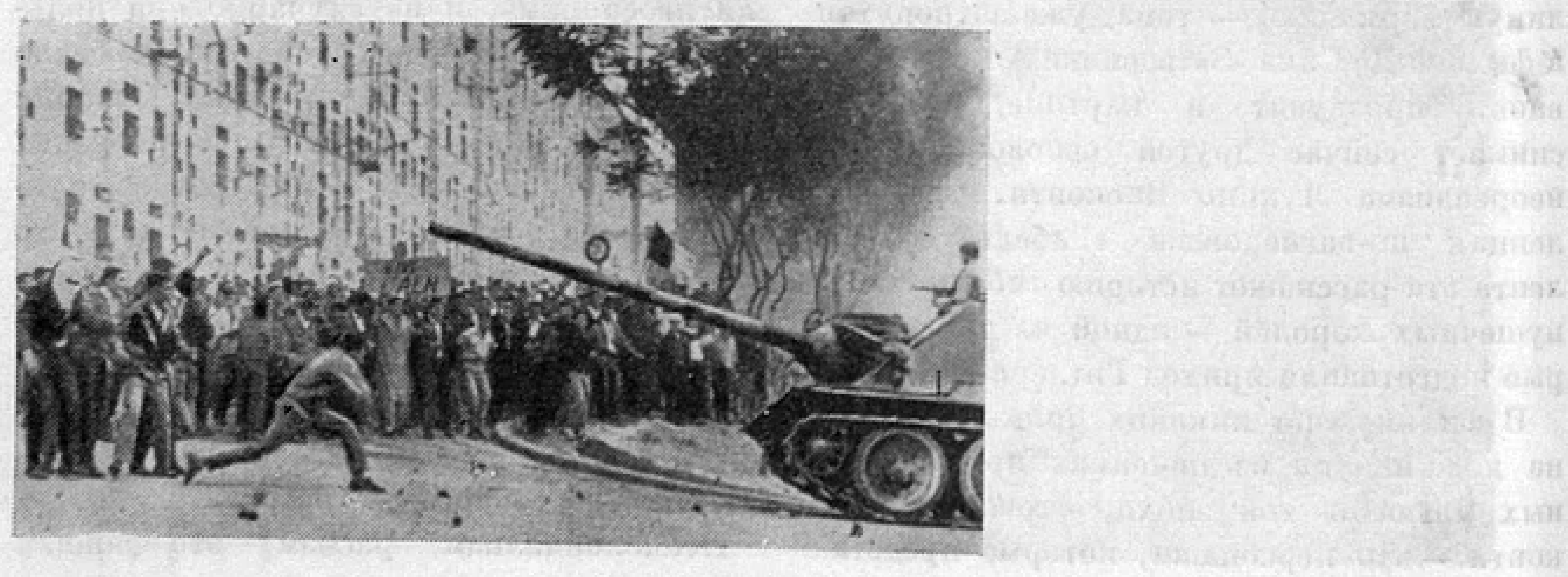


Режиссер Джанни Пуччини (в центре) и Алчиде Черви (справа)

«Битва за Алжир»



«Битва за Алжир»



сегодня — вот какой мыслью проникнуты фильм Джилло Понтекорво «Битва за Алжир» и фильм Валерио Дзурлини «Сидящий справа». Об этих двух яростных произведениях уже достаточно говорилось. Они, несомненно, жестоки. Но разве не жестока та действительность, о которой они повествуют? Разве не сама она заставляет зрителя содрогаться от ужаса? Антифашистское и антивоенное итальянское прогрессивное кино не могло не стать и действительно становится также антиколониалистским, и это вполне оправдано всей логикой его развития.

Необходимо сказать и о «сицилийской» ветви прогрессивного кинематографа, продолжающей разрабатывать кинематографически благодарную и — увы! — остающуюся актуальной тему обличения мафии. Впервые выйдя на экран в картине «Во имя закона» (у нас — «Под небом Сицилии») Пьетро Джерми, получив политическое развитие в страстно-публицистическом фильме Франческо Рози «Сальваторе Джулиано», эта тема ныне нашла выражение в двух экранизациях повестей сицилийского писателя Леонардо Шаши — фильме «Каждому свое» видного режиссера Элио Петри и фильме «День совы» Дамиано Дамиани. Однако в обеих этих лентах детективные перипетии сюжета подчас заслоняют главное — показ связей мафии, идущих не только к помещикам-латифундистам, но в самые верха клерикально-полицейского аппарата, а также и за океан — к уголовному миру Соединенных Штатов.

Все эти произведения благородны по своему политическому и нравственному посылу, ярко выделяются на тусклом фоне коммерческих эрзац-фильмов, по-своему продолжают линию неореализма. Но при всех своих достоинствах, при всей смелости почти все эти картины все же както суше, беднее чувством, чем неореалистические образцы. Во многих из них меньше былой взволнованности, непосредственности, естественности, не столь глубоко проникновение в толщу жизни, в народные характеры.

Мы говорили о фильмах, уже известных нашим читателям, а в большинстве — и зрителям. А вот некоторые новые названия, некоторые новые замыслы, свидетельствующие о том, что сегодня в «ангажированном» итальянском кино острые политические фильмы это главная тенденция.

Фильм Валентино Орсини «Мученики земли» показывает борьбу гвинейских партизан против португальских колонизаторов. Герой его — итальянский кинематографист, решающий посвятить себя делу, за которое сражаются соплеменники его умершего друга и коллеги — молодого гвинейского режиссера. Когда людей заставляют умирать от голода, когда оснащенные современнейшей техникой, вооруженные до зубов «цивилизаторы» жгут их напалмом, надо браться за оружие — вот вывод, к которому приходит Орсини. Это произведение исступленно-яростное, но итальянская критика признает его искренность и подлинную художественность.

Карло Лидзани, в последнее время увлекшийся детективным жанром и снявший несколько фильмов, имевших большой коммерческий успех (например, «Бандиты в Милане»), возвращается в «серьезный» кинематограф. Он заявил о своем намерении поставить картину «Нетерпимость» — повторение названия знаменитого фильма Гриффита здесь не случайно! В трех ее эпизодах будет рассказана история гибели Че Гевары, убийства Мартина Лютера Кинга, покушения на Руди Дучке.

Создать фильм, посвященный жизни Че Гевары, намерен и Франческо Рози.

Постановщик «Битвы за Алжир» Джилло Понтекорво ведет съемки ленты «Куэмада» («Сожженный остров») с американцем Марлоном Брандо в главной роли. Хотя действие фильма происходит в начале прошлого века и жанр его — приключенческий, это будет разоблачительное антиколониалистское произведение, рассказывающее о закабалении испанскими и английскими колонизаторами островов Карибского моря и живо перекликающееся с политическими событиями наших дней. Оттого-то Брандо, решивший оставить кино, чтобы полностью посвятить себя борьбе против расового угнетения, и согласился сниматься в фильме Понтекорво.

Даже такой представитель интимно-психологического жанра, как Микеланджело Антониони, постепенно переходит к гражданственной тематике. (Впрочем, неизменная тема его фильмов — трагедия отчуждения человека в буржуазном мире,— несомненно, также обладала общественным звучанием, а причины этой социальной болезни с достаточной определенностью были показаны в таких сценах, как сцена на бирже в «Затмении» или сцена разговора писателя — героя «Ночи» — с промышленником, желающим купить его имя и талант. Вряд ли стоит забывать и о том, что Антониони начинал свой путь как один из поборников теории и практики неореализма и создатель смелых документальных лент.) В последнем фильме режиссера «Блоу ап» («Фотоувеличение»), поставленном в Англии, чувствуется его стремление расширить тематику своего творчества, проникнуть во внутренний мир современной молодежи Запада, понять, против чего она бунтует и чего ищет. Характерно, что еще в ходе съемок этого фильма Антониони сам включился в движение молодых английских сторонников мира и борцов против расовой дискриминации, а потом — уже в США — откликнулся на просьбу ньюорлеанского прокурора Гаррисона помочь ему в деле расследования обстоятельств убийства президента Кеннеди посредством «блоу апа» — выпечатывания увеличенных деталей фотоснимков,— той самой техники, которая лежит в основе сюжета фильма Антониони. Сейчас режиссер снимает в Соединенных Штатах фильм «Забрейски Пойнт», в котором будет рассказано о молодежи американской провинции, протестующей против царящей в стране атмосферы насилия и жестокости. «Это будет мой первый очень «ангажированный» в политическом и социальном отношении фильм,— говорит Антониони.— Я решил его сделать таким, потому что считаю, что о некоторых вещах нельзя говорить недомолвками... Я не буду непосредственно рассказывать о недавних политических и социальных событиях, но хочу, чтобы в моем фильме прозвучало эхо этих событий, тот отзвук, который они нашли в моей душе». Антониони не скрывает своих опасений, что фильм, в котором будут затронуты острейшие проблемы сегодняшней американской действительности, не всем понравится в США и его выход на экран может натолкнуться на многие препятствия.

Мятежники в кавычках и без

Эта тяга многих кинематографистов к гражданскому, политическому кино, ставящему проблемы, волнующие все человечество, заслуживает еще большего уважения, если подумать о той коммерциализации и американизации итальянской кинематографии в целом, о которой мы говорили в начале наших заметок. Несомненен тот факт, что все (или за редчайшим исключением все) «ангажированные» фильмы в Италии создают люди, находящиеся

в лагере прогрессивных сил. Трудно назвать хоть сколько-нибудь значительный фильм, поставленный, скажем, католиками в защиту религиозных догматов (хотя Ватикан всячески к этому стремится), или же фильм, пытающийся доказать нерушимость неокапиталистической системы. Все итальянское «серьезное» кино носит в той или иной мере критический характер, проникнуто острым неприятием общества «сверхпотребления» с его духовной скудостью, социальной и моральной жестокостью. Отказ, отрицание, осмеяние, крайняя рассерженность в отношении существующей буржуазной системы, установлений, образа жизни, которым противопоставляется с большей или меньшей идеологической ясностью — а подчас, увы, еще и без таковой — возможность иной, более справедливой и счастливой жизни,— вот в целом то, что характерно для «нового» итальянского кино сегодня. Мы говорили уже, например, о таких благородных и смелых произведениях, как «Битва за Алжир», «Сидящий справа», «Братья Черви».

Однако далеко не все произведения «нового кино», даже если они и создавались с благими намерениями, вызывают безоговорочное сочувствие. Есть фильмы, отмеченные усталостью и безверием, а на других лежит отпечаток доморощенного маоизма, левацких, анархистских настроений; некоторые режиссеры в своем стремлении эпатировать буржуазного зрителя забывают не только о хорошем вкусе, но и о здравом смысле.

Одним из первых произведений левых режиссеров, в которых проявились растерянность и шатания, явился фильм «Перед революцией», поставленный в 1964 году обратившимся к режиссуре поэтом Бернардо Бертолуччи. Эта чрезвычайно перегруженная материалом и мыслями (в том числе весьма туманными и спорными!) картина повествовала о провинциальном буржуазном юноше, сперва бунтующем против рутины жизни, против родителей и даже против самих основ господствующей системы, а затем капитулирующем и полностью «интегрирующемся» в привычном и удобном буржуазном укладе. Потеряв друга-единомышленника, порвав с любовницей-психопаткой (к тому же собственной тетушкой), герой фильма отходит и от своего идейного наставника — учителя-коммуниста, женится на девице из еще более богатой семьи, чем его собственная, и абсолютно «входит в рамки». Старая история отказа от светлых идеалов юности, столь хорошо знакомая по десяткам литературных произведений, звучит в фильме скорее элегически, Бертолуччи не находит в себе решимости (или желания) осудить своего героя. Пармский студент представляется нам лирическим героем, воплощающим идейный кризис, капитуляцию самого режиссера. Лейтмотив фильма— известное стихотворение Пазолини, в котором говорится о трагедии буржуазного революционера, ощущающего непреодолимый груз прошлого, чувствующего, что он — порождение буржуазного общества, его истории и культуры, веков католицизма. Трагедия этой двойственности природы буржуазного революционера наложила свой отпечаток на весь фильм Бертолуччи. Если, с одной стороны, картина проникнута настроениями усталости, разочарования, чтоб не сказать капитулянтства, то с другой—она весьма ощутимо передает атмосферу обреченности общества, в котором живет герой (впрочем, об обреченности своего класса прямо говорит он сам). О неустойчивости жизни, атмосфере ожидания социальных и политических бурь свидетельствует само название фильма — «Перед революцией». Оно взято из поставлен-

ной эпиграфом к картине фразы Талейрана о том, что тот, кто не жил до революции, не изведал всей сладости жизни (заметим в скобках, что в фильме Бертолуччи «сладость» эта с той же гнильцой и горчиной, что и в феллиниевской «Сладкой жизни»).

Финал фильма отнюдь не так безнадежен, как в картинах последующих — смирившихся или отчаявшихся — эпигонов Бертолуччи: старший друг и наставник возвратившегося в лоно породившего его строя героя фильма, непоколебимый в своих убеждениях коммунист, спокойно и упорно продолжает делать свое скромное дело: на школьных уроках он вселяет в учеников уверенность в торжество добра и справедливости — будь то идеалы Сопротивления или победа над символом зла — мелвиловским белым китом, про которого учитель рассказывает детям. И дети — как это не раз уже было во многих итальянских фильмах — вносят в унылую историю, рассказанную Бертолуччи, проблеск надежды — им принадлежит будущее, они будут жить, в отличие от героев фильма, не «перед революцией», а во время или после революции.

Много шума наделал фильм братьев Тавиани «Мятежники». Его герои — несколько коммунистов-интеллигентов. После смерти Пальмиро Тольятти они переживают глубокий идейный кризис, который сливается с их сугубо личным духовным кризисом и даже кризисом в семейных отношениях. Один из них, Этторе, латиноамериканский революционер-эмигрант, не желает следовать тактическим директивам своей партии, он сторонник немедленной вооруженной борьбы и решает возвратиться на родину, чтобы там сражаться с оружием в руках. Вместе с тем Этторе мучает страх перед ожидающими его лишениями, а возможно, и смертью. Ему жаль расставаться с приятной жизнью в Риме, и он срывает свою злобу на любимой девушке и товарищах по партии.

Другой — Эрманно — по образованию философ, хочет стать, как и его друг Муцио, фотографом, чтобы «приблизиться» к действительности. Он нетерпим к лицемерию, предрассудкам и пошлости буржуазной жизни, но в той же мере и к любым формам дисциплины и организованности. В его анархическом бунте против окружающего много наивного, инфантильного.

Себастьяно, работник партии из провинции, уравновешенный и волевой, подчиняет всю свою жизнь строгому разуму, пока в нее не врывается нечто иррациональное — любимая им жена Паола вдруг начинает проявлять противоестественные наклонности и оставляет его ради своей подруги. Наконец, Людовико — кинорежиссер, с головой ушедший в работу над фильмом о Леонардо да Винчи,— неожиданно узнает о том, что он неизлечимо болен. Драма Людовико сливается с драматическими сценами похорон Тольятти и трагедией Леонардо, когда тот на склоне лет бежал от двора в поисках живительной связи с реальной действительностью и людьми. По мысли авторов фильма, эти переплетающиеся между собой истории должны как бы символизировать различные настроения в рядах левой итальянской интеллигенции в момент, когда миллион итальянцев собрался у гроба Тольятти и многие должны были преодолеть свою растерянность и выбрать стратегию и тактику дальнейшей борьбы.

Если братья Тавиани ставили задачей показать идейный и духовный разброд, охвативший какие-то группы итальянской интеллигенции, то в этом они действительно преуспели. Фильм овеян дыханием смерти. Трагедия духовного и физического распада героев весьма удручающа

и мрачно-впечатляюща. Но мы затруднились бы сказать, имели ли в виду авторы мятежников в кавычках, подобных показанным ими в фильме, или же вообще хотели выразить неверие в прогрессивную интеллигенцию своей страны. Во всяком случае, настоящих коммунистов, революционеров и мятежников с большой буквы и без всяких кавычек, каких немало среди итальянской творческой интеллигенции, в том числе и среди кинематографистов, в этом фильме нет. «Мятежники» требуют обстоятельного критического исследования хотя бы потому, что братья Тавиани — талантливые режиссеры, а также и потому, что в итальянской левой критике фильм получил в целом положительную оценку, согласиться с которой без самых существенных оговорок невозможно.

Столь же естественный протест вызывает тот эпизод в «идейной притче» «Птицы большие и малые», в котором поведал нам о своем идейном кризисе писатель, поэт и режиссер Пьер Паоло Пазолини. Сатирический и экспериментальный характер этого усложненного и по форме и по мысли произведения очевиден. Но некоторые метафоры Пазолини оставляют у зрителя впечатление, что автор, отвергая и высмеивая всяческие догмы — и религиозные и философские,— отказывается вообще от всякой идеологии, в том числе и от тех марксистских позиций, на которых он стоял в течение всей своей многолетней разносторонней деятельности. Впрочем, увидев реакцию многих зрителей и критиков на свой фильм, Пазолини утверждает, что это произведение сугубо автобиографическое и самокритичное, что речь в нем идет лишь о мучительном духовном кризисе самого автора, а отнюдь не ставится под вопрос марксистская идеология, которой он, мол, следовал и следует. Однако «марксизм» Пазолини в последние годы настолько расплывчат, включает в себя так много всего — от религиозных мотивов до сексуальных,— что тут уж о подлинном марксизме говорить не приходится.

«Птицы большие и малые»



Если Бертолуччи, братья Тавиани и Пазолини в своих фильмах, так сказать, «философствуют», как бы дискутируют со зрителем и в той или иной мере искренне занимаются «самокритикой», то некоторые более молодые режиссеры в своих первых работах выступают с неприкрыто анархистских, экстремистских позиций.

Так, например, Андреа Фрецца ставит перед собой цель не просто снимать фильмы, а... готовить зрителей к вооруженной партизанской борьбе. Его фильм «Дикий кот» — симптоматичная попытка создания «воспитательного фильма», задача которого — по словам автора — показать технику «левого» терроризма. Герой филь-


«Дикий кот»



ма студент-архитектор Марко отходит от лагеря левых сил и хочет найти собственный «революционный» путь. Романтический анархизм Марко постепенно приводит к тому, что юноша открывает для себя возможность физически убрать с дороги своего политического противника посредством хитроумного «идеального убийства» в духе детективных романов. Любопытно, что эта картина о молодых бунтарях-анархистах была задумана еще до событий во Франции и студенческих выступлений весной — летом прошлого года.

Но, пожалуй, первым в итальянском кино о распространении среди какой-то части молодежи экстремистских настроений, когда этой проблемой еще не занималась даже печать, поведал нам Марко Беллоккио. Каково же отношение режиссера к отечественным хунвейбинам? Осуждает он их, осмеивает или показывает с сочувствием? Позволим себе изложить содержание его комедии «Китай близко», чтобы читатель мог об этом судить сам.

Если в принесшем ему широкую известность первом его фильме «Кулаки в кармане» молодой режиссер, желая показать безумие и лицемерие буржуазного мира, прибег к метафоре, продемонстрировав внешне респектабельную семейку шизофреников, то в своей новой картине он воссоздает жизнь вполне нормального семейства. Если «Кулаки в кармане» были патологической драмой с глубоко запрятанным сатирическим зарядом, то «Китай близко» по жанру можно назвать фарсом на морально-политические темы. До политической сатиры, при всех своих потугах, он никак не поднимается.

Члены буржуазного семейства из североитальянского городка, с которыми знакомит нас Беллоккио,— два брата, Витторио и Камилло, и их сестрица Елена. Витторио — богатый землевладелец, про-

винциальный политикан-приспособленец, побывавший членом всех политических партий и скрывающий под громкой фразой свою внутреннюю пустоту. Его младший брат Камилло учится в католическом колледже, но несмотря на это — ярый сторонник «прямых действий». Этот юный «революционер-ортодокс» сумел привлечь на свою сторону старшего брата и двух приятелей-подростков; один из них — рабочий паренек, решительно настроенный «пролетарий». Сестра Елена далека от политики — она с головой ушла в выколачивание доходов из имения, а свободное время как «независимая и современная» женщина отдает любовным приключениям.

Два других первостепенных персонажа: секретарша Витторио — Джованна и ее жених — социалист Карло, так же как и она, «подлинный представитель пролетариата». Карло — циничный карьерист. Когда от него ускользает возможность стать членом муниципального совета, так как местные социалисты решили выдвинуть на выборах кандидатом от своей партии земледельца Витторио, Карло решает для достижения своих целей стать его доверенным лицом и организатором предвыборной кампании.

Камилло считает, что Витторио, согласившись баллотироваться, его предал, и вместе с приятелями начинает мстить ему и всем «продавшимся социалистам». Одна из шуток в хунвейбинском стиле состоит в том, что во время собрания местной социалистической секции они закладывают в уборной бомбу.

Втершись в доверие к Витторио, коварный Карло пользуется благосклонностью его сестры и делает ей ребенка, чтобы заставить ее выйти за себя замуж. Видя измену жениха, Джованна соглашается стать любовницей своего шефа — Витторио и говорит, что ждет от него ребенка (хотя ребенок у нее от Карло). Оба «пролетария» заключают «военный союз» с целью войти во влиятельную семью богачей и подчинить себе Елену и Витторио. План их полностью удается: чтобы избежать скандала, Витторио обещает жениться на Джованне, а Елена — выйти замуж за шантажиста Карло.

В финале фильма возмущенный Камилло выкидывает еще одну свою шутку: он выпускает на сцену, где на трибуне ораторствует его братец, кошек, а затем натравливает на них собак...

Диалоги, так же как и некоторые сцены фильма, весьма грубы и вульгарны, чтоб не сказать непристойны. Сортирные и альковные коллизии явно преобладают над политическими. Вообще политические мотивы для Беллоккио, пожалуй, не главное, это лишь один из поводов для морализирования, лишь один из аспектов показа общей гнилости нравов, морального падения, приспособленчества героев — как богачей, так и «пролетариев».

Само собой получается, что единственной фигурой, вызывающей симпатию, оказывается Камилло. Несмотря на свои хулиганские шуточки, он один остается морально чистым и принципиальным персонажем. Конечно, и его режиссер показывает если не сатирически, то иронически: этот поборник маоизма—послушный католик, заботливо ухаживает за больным священником, его высказывания до абсурда схематичны. Но начетничество и непримиримость Камилло извиняются его молодостью и неопытностью. Беллоккио в фильме как бы проводит параллель между поведением своих героев в любви и политике: все персонажи фильма грязны и циничны насколько в политике, настолько и в любви; Камилло же чист и наивен: и в любви и в политике он не идет дальше теоретических схем и детских проказ.



Фарс Беллоккио осмеивает провинциальных политиканов-социалистов, так сказать, при помощи столь же провинциальных «хунвейбинов». Ни тем ни другим режиссер не противопоставляет подлинных левых — коммунистов (единственные коммунисты в фильме это «грубое мужичье», которые колотят на митинге Витторио). И хотя острие фильма направлено против «продавшихся социалистов», невольно закрадывается сомнение, нет ли тут некоей «подстановки», так как всем хорошо известно, что итальянские «ультралевые» выступают не столько против социалистов, сколько против коммунистической партии, политика которой не всегда устраивает нетерпеливую молодежь из буржуазной интеллигенции.

После «Кулаков в кармане» о Беллоккио некоторые говорили так: у молодого режиссера после его яростного бунта одиночки два пути — один к фашистской бесчеловечной жестокости, другой — к осознанной революционной борьбе за новую жизнь. Беллоккио решил пойти по третьему пути — хунвейбиновскому, однако делая при этом вид, что это, мол, не серьезно и что он хочет лишь посмешить зрителя и поморализировать по поводу всеобщего падения нравов...

«От неореализма к неосадизму»— вот как определяется в рекламе фильма «Спасибо, тетя» тенденция этого произведения — режиссерского дебюта Сальваторе Сампери. Это эффектное определение относится и ко многим другим молодым режиссерам, выросшим и выучившимся на благородных, глубоко гуманных образцах неореалистического кино, а ныне пошедшим действительно таким путем. Садизм и патология, облеченные в более или менее зашифрованные символы, с легкой руки Марко Беллоккио (мы не говорим об откровенно пошлых, созданных в низменных целях коммерческих лентах) стали в некоторых фильмах одним из крайних проявлений рассерженности, антибуржуазного протеста кинематографической молодежи. Ни Феллини, ни Висконти, ни Антониони не имели у себя на родине такого множества последователей и подражателей, как этот молодой режиссер.

О фильме «Спасибо, тетя» уже говорилось в этом журнале в статье о последнем Каннском фестивале, где он был показан. Заметим только, что несомненная талантливость режиссерской работы, злое остроумие отдельных ситуаций и диалога не могут заслонить бесплодности и горечи как индивидуального бунта героя фильма, так и всей картины в целом. Фильм немало сближает с «Кулаками в кармане» и то, что, как и у Беллоккио, главную роль исполняет в нем Лу Кастел.

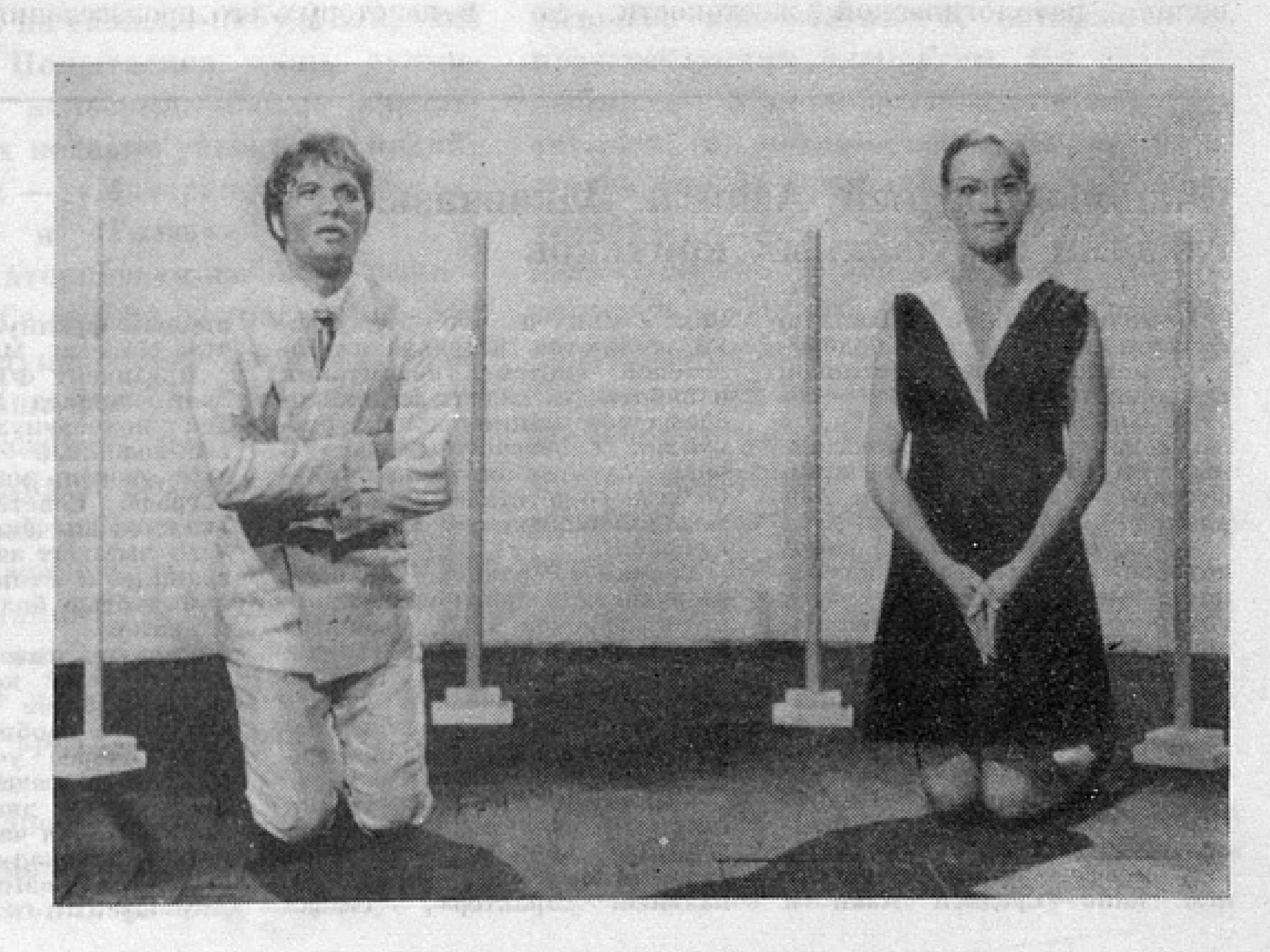
Другой не менее характерный пример — фильм «Эскалация», дебют режиссера Роберто Фаэнца. В этом мрачном гротеске рассказана история постепенной «эскалации» жестокости, дегуманизации буржуазного юноши, его «интеграции», врастания в неокапиталистическую систему. Лука, юный «хиппи», экстравагантный сынок богатого промышленника, отказывается стать преемником отца на посту главы фирмы. Папаша при помощи самых современных средств «воспитания»— от электрошока до очаровательной психоаналистки — пытается воздействовать на сына. Лука совершенно беззащитен и во всем уступает родительской воле. Но став руководителем фирмы, он показывает, что пре-

красно усвоил отцовские уроки: посредством «идеального убийства» он освобождается от навязанной ему жены, а затем оттирает в сторону отца, доказав свое над ним превосходство как более «современный» и еще более циничный бизнесмен.

«Чистой патологией» итальянская критика называет фильм «Сад сладчайших плодов», получивший «премию зрителей» на фестивале в Пезаро. Режиссер-дебютант Сильвано Агости рассказывает в этой жуткой ленте историю врача, который, страдая от полученного в детстве религиозного и нравственного воспитания, воспринимает физическую любовь как нечто греховное. Дело происходит в приморской гостинице после свадьбы героя, время действия фильма ограничивается брачной ночью. Избегая близости со своей молодой женой, которая уже ждет от него ребенка, врач сходится с загадочной незнакомкой, и в то время, как он лежит в ее объятиях, жена его неожиданно умирает, не дождавшись от него ни человеческого сочувствия, ни профессиональной помощи. Для нагнетания тягостного, мрачного настроения молодой режиссер гонится за зрительными эффектами и кадрами в духе Босха. Но от этой попытки создания современного «фильма ужасов» веет холодным, формальным профессионализмом.

Упомянем о дебюте еще одного молодого режиссера — фильме «Пол ангелов» Уго Либераторе. Герои фильма — юные битники, которые в поисках новых ощущений и в виде своеобразного социального протеста отравляют себя наркотиком ЛСД. Вместе с профессиональными актерами в фильме снимался вожак голландских «прово» Бернар де Врие. Фильм Либераторе, безжалостно показывающий буржуазную молодежь, новой религией которой становятся наркотики и эротизм, серьезно заинтересовал и вместе с тем обеспокоил

«Эскалация»



«Пол ангелов»



социологов, психологов и писателей, присутствовавших на его первом просмотре.

Обзор «жестоких» фильмов можно было бы продолжить, рассказав еще о некоторых лентах, например, об эпизоде «Бесплодная смоковница», снятом Бернардо Бертолуччи для фильма «Евангелие 1970 года», в котором режиссер в течение 25 минут экранного времени пристально наблюдает за агонией умирающего человека. Но, пожалуй, достаточно и того, что мы изложили по необходимости столь кратко и схематично, чтобы читатель мог сделать выводы.

Задача передовой критики — дать отпор этой захлестнувшей итальянский экран волне патологической жестокости, садизма, проникающей из коммерческого кино и в «идейное». Выдвинутый некогда христианскими демократами лозунг «Лучше секс, чем социальные проблемы», сделав свое незавидное дело, ныне в значительной мере себя изжил. Место секса постепенно занимает его сочетание с жестокостью, либо одна дикая, безудержная, торжествующая жестокость как следующая ступень человеческого отчуждения, духовного одичания в буржуазном мире. Выяснение причин и пагубного влияния этой дегуманизации киноискусства — отдельный вопрос, далеко не только итальянский, и заняться им вместе с киноведами должны социологи и психологи.

Узнать вовремя, исследовать «новое» итальянское кино — значит отделить пшеницу от плевел, показать несостоятельность и пагубность ревизионистских, экстремистских, антигуманных мотивов, звучащих тревожным и обидным диссонансом в некоторых его произведениях.

Фильмы Средней Азии и Закавказья глазами зарубежных критиков

Помещаем опубликованную в итальянской прессе подборку высказываний участников симпозиума ФИПРЕССИ — гостей Ташкента о некоторых советских фильмах, показанных на Ташкентском кинофестивале стран Азии и Африки.

«Мы открыли новое кино, которое основывается на национальных традициях и у которого широкие перспективы. Это самое настоящее открытие для западного мира», — пишет в газете «Унита» Лино Миччике, итальянский режиссер, вице-президент ФИПРЕССИ.

Японский критик Кадзуо Ямада, в свою очередь, заявил, что он поражен высоким профессиональным уровнем кино Средней Азии и Закавказья и что эти успехи являются результатом советской системы воспитания и заботы о кадрах кинематографистов национальных республик Советского Союза. В числе лучших он назвал «Небо нашего детства», созданный молодой киргизской кинематографией.

Герман Герлингхауз, один из руководителей Союза кинематографистов ГДР, высказал мнение, что фильмы среднеазиатских республик стоят на высоком эстетическом уровне потому, что их тематика соответствует сложной современной действительности.

«Одно из важнейших достоинств фильмов советских республик Азии и Закавказья— это, несомненно, их национальный характер», — сказал видный французский кинокритик Марсель Мартен.

Президент ФИПРЕССИ польский киновед Болеслав Михалек подчеркнул, кроме того, великолепный профессиональный уровень мастеров кинематографа Советского Востока, «важное значение которого далеко выходит за национальные границы и становится составной частью большого мирового кино».

Римская газета «Паэзе сера» в своей корреспонденции о симпозиуме ФИПРЕССИ в Ташкенте сообщает, что большой интерес участников симпозиума, представлявших кинокритиков двадцати стран, привлекли, в частности, фильмы «Листопад» Отара Иоселиани и «Мольба» Тенгиза Абуладзе.

Грани коммерческого кино

Заметки о трех индийских фильмах

Л. Дуларидзе

Индийский кинематограф завоевал признание самых требовательных киноаудиторий мира фильмами Бимала Роя, Нимая Гхоша, Четана Ананда, Сатьятжита Рэя. Фильм Рэя «Патер панчали», к примеру, был удостоен одиннадцати международных наград... Но рядом с реалистическими, глубоко талантливыми произведениями этих и некоторых других режиссеров на индийский экран выходит несметное множество чисто коммерческих лент. Эта продукция удивительно безлика, удручающе однообразна. О чем бы в таких коммерческих фильмах ни рассказывалось, все сводится к надуманным, безжизненным схемам и сюжетов и характеров...

Вполне отдавая себе отчет в неизбежной отрывочности и неполноте знакомства с кинематографом Индии, с теми трудными и своеобразными условиями, в которых он развивается, мы не можем претендовать на сколько-нибудь широкие обобщения. Попытаемся лишь суммировать свои непосредственные впечатления от трех недавно увиденных индийских картин — «Материнская любовь», «Свидетель» и «Глаза».

Фильм «Материнская любовь» режиссера Асита Сена уже демонстрировался на V Международном кинофестивале в Москве, наша пресса о нем писала, и читатели, возможно, помнят отзывы об этой двухсерийной картине.

Благородный и богатый молодой человек любит благородную, но, увы, бедную девушку Демьяни. Он уезжает учиться в Англию, а она, спасая своего несчастного отца от долговой тюрьмы, выходит замуж за его кредитора, мерзавца и провокатора. Вскоре после безрадостной свадьбы подлость мужа принимает совершенно неожиданные и невыносимые формы, и Демьяни убегает из дому. Она на грани самоубийства. Спасает ее случайная попутчица в поезде — содержательница увеселительного заведения. Она предоставляет Демьяни жилье, работу, приносящую доход и не очень почетную славу, и, главное, возможность дать появившейся к тому времени на свет дочери приличное воспитание.

Но невзгоды только начинаются. Панна-бай — так теперь зовут героиню, ставшую знаменитой певицей,— вынуждена поместить дочь в колледж при католическом монастыре, дабы спасти ее от отца, пьяницы и вымогателя. Суровая настоятельница соглашается принять девочку лишь при условии, если Панна-бай даст обет никогда не видеть дочь и исчезнуть из ее жизни. Панна-бай произносит жертвенную клятву перед изображением богоматери с младенцем, и та смотрит на нее с явным сочувствием.

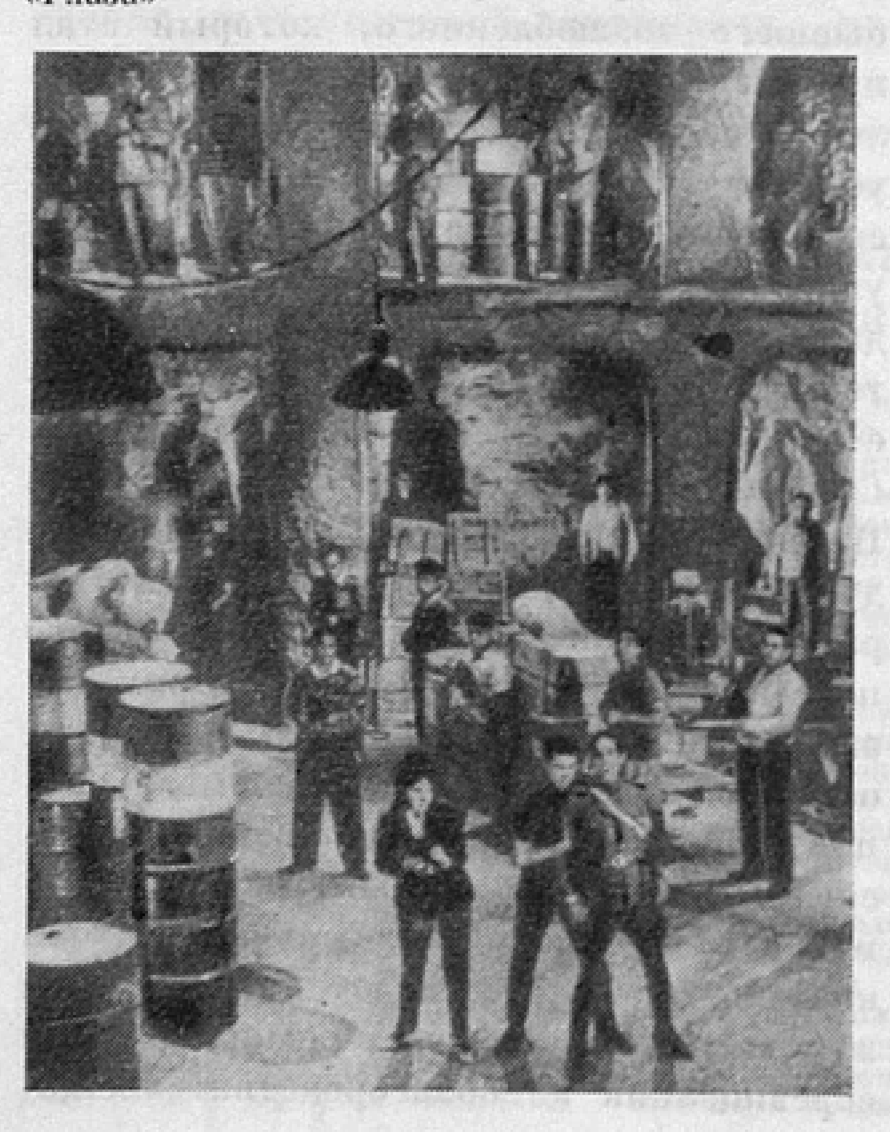
Потом героиня случайно встречает бывшего возлюбленного, который стал преуспевающим адвокатом. Он все еще любит ее и не женат. Но... Панна-бай уезжает в неизвестном направлении, сказав ему на прощанье, что «Демьяни умерла». Адвокат в растерянности. И даже получив неопровержимые доказательства нынешней непорядочности своей возлюбленной, он остается ей верен. Сердце его не обманывает. Из уст самой Панны-бай он услышит хватающий за душу рассказ об ужасающих муках, пережитых этой женщиной из-за своего неиссякаемого благородства. Зрителю, заранее посвященному в эту историю, остается еще раз восхититься невероятной добротой и прекраснодушием героев: он предлагает ей выйти за него замуж (и это несмотря на ее прошлое!), она, конечно же, отказывается (еще одна жертва!). Тогда он берет реванш в этом соревновании киноблагородства: обеща-

ет заботиться о будущем ее дочери и передать ей все свое состояние...

Оставим в стороне дальнейшее развитие сюжета, который в силу множества дополняющих и отягчающих его ход деталей не поддается краткому пересказу.

Но и сказанного достаточно, чтобы понять — этот фильм никак не посягает на высокое право искусства отображать действительность. Совсем напротив. Исключительное и случайное, переплетаясь и поддерживая друг в друге жизнь, движут фабулу фильма. Стилистика картины, герои и их поступки — все в подчинении Случая. Здесь царство какой-то невероятной пригнанности одной случайности к другой, и изъятие хотя бы одного звена из всей этой идеально-мелодраматической цепи грозит полным разрушением старательно возведенного здания, которое существует лишь за счет фабульной неотвратимости.

«Глаза»



Случайность, совпадение имеют право на присутствие в произведении искусства. Но эта случайность должна быть отголоском некоей жизненной закономерности. В фильме «Материнская любовь» внутренние жизненные связки отсутствуют полностью. Они восполнены, а точнее, вытеснены четкими, незыблемыми канонами жанра — мелодрамы.

По всей видимости, картины подобного содержания занимают существенное место в ежегодной продукции индийской кинопромышленности. И нельзя это завидное постоянство в выборе сюжетов объяснять только лишь их популярностью у зрителей. Нельзя не видеть того, что эти фильмы, независимо от их конкретного содержания и даже при наличии каких-то элементов социальной критики, сводят все конфликты к частным случаям несправедливости, к торжеству злого рока, с особой патетикой и динамикой выделяющихся на фоне всеобщей нравственности и гармонии.

И если судить по этим законам, то окажется, что «Материнская любовь» еще не самая худшая из экранных мелодрам.

Второй фильм — «Свидетель» (режиссер Бару) — построен на ином материале. Вместо салонов и залов суда из «Материнской любви» (героиня там в конце концов попадает на скамью подсудимых за убийство мерзавца-мужа) здесь — деревня, крестьяне, помещик и его подручные. И поначалу может показаться, что это социальная картина, содержащая какие-то признаки реальной жизни индийской деревни, с критикой действительных и, видимо, не совсем простых отношений.

«Глаза»



Но фильм — о другом. В деревне все жители в самом деле страдают, но оттого, что их всех — и крестьян и помещика — терроризирует разнузданный тип по имени Пакир. Вся первая половина картины повествует об этом бедствии — подробно, так сказать, с разных точек, освещает этот вопрос. Во второй части фильма развертываются события, которые и дали название картине. Один из крестьян, Кришна, оказался свидетелем ночной драки, в которой Пакир и его звероподобные сообщники убили двух односельчан. Помещику нужно избавиться от тирана, а это удастся, если Кришна выступит свидетелем на суде. Тогда Пакира посадят в тюрьму, и деревня во главе с помещиком будет жить спокойно. Кришну, не отличающегося ни храбростью, ни умом, ни особой сознательностью, всячески обхаживают. И он уступает. Пакира арестовывают. А деревня почему-то отворачивается от своего избавителя. Потом откуда-то неожиданно появляется Пакир — в самый разгар свадьбы злосчастного Кришны. Все разбегаются. Драка. Кришна случайно убивает Пакира и, проливая обильные слезы, направляется в полицию...

Не стоит думать, что речь идет о фильме, который более или менее решительно отходит от требований коммерческого кино. Основная заповедь этого кино — подменять жизненные конфликты и ситуации вымышленными — соблюдается здесь тщательно. Авторы «Свидетеля» в полную силу занимаются сочинительством. Плохо, что они часто теряют не только идейную нить своего рассказа, но даже повествовательную? Плохо, что вместо характеров, отражающих реальные типы, в фильме действуют персонажи-маски? Плохо, что смешное в фильме не смешно, но зато смешны и нелепы драматические столкновения и переживания? Плохо. Подобно тому как в «Материнской любви» все человеческие поступки безжалостно снижены до бытового уровня никчемной жертвенности, здесь все, что могло бы иметь социальный адрес, не очень умело, но последовательно переводится в ранг несуразного.

Во всех трех фильмах, при том что они различны по жанру и по уровню испол-

нения, есть одна общая черта, которую можно назвать пристрастием к «истории», к перегруженной фабуле и открытым пренебрежением к таким «частностям», как правда ситуаций и правда характеров.

В не меньшей степени выражает это стремление коммерческого кино рассказать «историю» и фильм «Глаза» (режиссер Рамананд Сагар) — фильм «про шпионов». Наивный, затянутый, с массой фабульных закоулков и подробностей, с легким налетом юмора и великим множеством кинематографических ужасов. Герои разделены на два непримиримых лагеря: индийские контрразведчики и их противники. Контрразведчики симпатичны, находчивы и сообразительны. Противники под предводительством мрачного и злого капитана непонятной национальности неизменно терпят неудачи, и их коварные происки ни к чему хорошему для них не приводят.

Одним словом, прилежное следование проверенным приемам детективного фильма. Отсутствие сюжетной напряженности, остроты действия — то есть первейших требований жанра — компенсируется в фильме введением мелодраматических мотивов: похищение ребенка иностранными диверсантами; угроза подвергнуть его пытке на глазах у матери — сестры героя; ее невольное предательство; шантаж. Кроме этого в фильме есть: светские рауты; подземелье, где в клетке сидит герой, а на свободе гуляет тигр; танец живота и другие танцы; переодевания и, конечно же, любовь двух шпионок к неотразимому герою, во многом способствовавшая его окончательной победе над врагами.

Разумеется, «Глаза» — приключенческая и развлекательная картина, и не надо предъявлять к ней завышенных требований.

По поводу всех трех рецензируемых фильмов можно высказать вполне определенное сожаление. Потому что они, повторяем, представляют лишь различные грани индийского коммерческого кино. Потому что коммерческий кинематограф, как бы его ни гримировали под искусство, не есть поприще, на котором можно достичь существенных успехов. Потому что в Индии есть подлинный, реалистический кинематограф, с высокой мерой правды отзывающийся на значительные проблемы действительности.

И еще. Кино, так же как всякое искусство — а в известном смысле больше, чем любое другое,— должно быть свидетельством жизни, обладающим силой летописного документа. Только при этом условии фильм оставит след в сознании зрителя, в каком бы конце земли он ни жил. Количество же эмоциональной информации в трех фильмах, о которых говорилось выше, пребывает где-то у у малопочетного «нуля». Именно это в первую очередь вызывает то чувство неудовлетворенности, с которым выходишь из зала, посмотрев подряд три новых индийских фильма.

«Дело» Джона Берри

По страницам зарубежной печати

Со страниц французской прессы до сих пор не сходят материалы — отклики, размышления, сетования, вызванные беспрецедентным «делом» Берри.

Джон Берри — американский кинорежиссер — вынужден был покинуть Голливуд в результате пресловутой «охоты за ведьмами», разыгравшейся там в конце сороковых годов. Некоторые прогрессивные деятели киноискусства США оказались тогда в тюрьме, другие, лишенные работы, принуждены были эмигрировать.

Творческая судьба Берри сложилась очень трудно. Занесенный в «черные списки», он не получил никакой работы на киностудиях Англии, которая, будучи связана с американским капиталом, не осмелилась ослушаться приказа, запрещавшего давать постановки «красным кинематографистам» Голливуда. Только во второй половине пятидесятых годов ему удалось снять несколько фильмов во Франции, в том числе «Таманго», прошедший по нашим экранам.

В конце 1967 года Джон Берри стал жертвой беспрецедентного самоуправства со стороны тех финансистов, которые дали деньги на его новую картину «Ломай все подряд». Обстоятельства спора продюсера Жана Кершнера и режиссера Джона Берри ярко иллюстрируют жестокие законы производства фильмов в капиталистических странах и взаимоотношения художника с предпринимателями. И с этой точки зрения «дело Берри» представляет немалый интерес.

Все началось с того, что Кершнер предложил Берри поставить очередной детектив, действующими лицами которого были преступники всех мастей.

Сценарий был готов, актеров на главные роли выбирал Кершнер. Это был кочующий из одного гангстерского фильма в другой Эдди Константин и эстрадный певец Джонни Холлидей, снискавший себе популярность не столько исполнительским мастерством, сколько хулиганскими выходками, драками и превышением скорости езды на дорогах.

Берри отказался ставить картину по предложенному сценарию — на основе такого сценария могла получиться только откровенная кинематографическая макулатура.

Кершнер предлагает сценарий другим режиссерам, в том числе Дени де ла Пательеру («Сильные мира сего», «Улица Прэри»), и получает отказы. Тогда он возобновляет переговоры с Берри и подписывает с ним соглашение о постановке, приняв условие Берри о том, что тот перепишет заново сценарий и сделает фильм таким, каким он его себе представляет. И действительно, новый сценарий не имел ничего общего с прежним. У Кершнера была «полицейская драма», у Берри — едкая сатира на штампованный детектив. Кершнер принял новый сценарий, и начались съемки.

Неприятности возникли очень скоро. Кроме Кершнера деньги на производство фильма дала также одна из прокатных фирм. И тот и другой партнеры Берри «засомневались», поймут ли зрители тонкий юмор Берри. А важно, чтобы зрители смеялись, иначе не будет сборов. К тому же Кершнеру не нравится один из приглашенных режиссером актеров, а Джонни Холлидей жалуется на то, что он не все время занимает целиком площадь экрана.

Но вот окончились съемки и начался монтаж. Кершнер захватывает негатив будущего фильма и надежно прячет его. И вслед за этим запирает на ключ монтажную, не пуская туда режиссера. Потом он сам берется за монтаж картины, нисколько не считаясь с тем, что было в сценарии. Последовательность эпизодов меняется. Из шести сатирических новелл, расположенных авторами сценария в определенной последовательности, сохраняются только три. Заказанная режиссером композитору Дюамелю пародийная музыка отвергается и заменяется музыкой Холлидея и Эдди Вартана (родственника жены Холлидея) с целью сделать Холлидея единственным объектом внимания зрителей.

Пока Кершнер заканчивал монтаж, Джон Берри (это происходило в феврале прошлого года) обратился в суд с просьбой обеспечить его право завершить создание фильма. Режиссер требовал возвращения похищенного Кершнером негатива.

Требование Берри удовлетворяется — суд выносит решение об аресте негатива до того времени, пока режиссер и предприниматели завершат производство фильма.

Оглашается решение суда, а Кершнер объявляет о премьере картины через неделю. Тогда Джон Берри обращается в суд

с просьбой арестовать не только негатив, но и позитив фильма. Суд выносит решение тотчас же: просьба режиссера удовлетворена.

Жан Кершнер опротестовывает решение суда. И когда в суде начинается слушание спора Берри — Кершнера, то на стороне Берри выступают две ведущие организации — Союз авторов и композиторов и Ассоциация авторов фильмов. А на стороне Кершнера — объединение продюсеров фильмов и оба актера, навязанных Кершнером режиссеру.

Отныне спор между двумя сторонами вышел за пределы одного конкретного фильма. Теперь речь шла о взаимоотношениях всех творческих работников, всех сценаристов и режиссеров со всеми предпринимателями, об уважении права режиссера и сценариста на самостоятельное творчество.

Суд вынес странное решение. По существу тяжбы слушание дела было отложено до весны 1969 года. Воспользовавшись формальными уловками, Кершнеру удалось снять арест с негатива.

Теперь фильм вышел на экраны. В его титрах нет упоминания имени Джона Берри — режиссер снял свое имя, не желая компрометировать его той абракадаброй, которую показывают зрителям.

Берри и его друзья не сдаются, хотя даже выигрыш процесса немногое сможет изменить. Если суд подтвердит право режиссера создавать фильм по утвержденному сценарию без чьего-либо вмешательства, то все равно никто ему не даст возможности восстановить искалеченную картину, да и материалы, которые не вошли в фильм, к тому времени не сохранятся, а прокатчики вряд ли еще раз выпустят на экраны лишь недавно прошедшую картину.

И все же процесс 1969 года имеет важное значение. Вынесение решения, неблагоприятного для Джона Берри, будет означать еще большее бесправие творческих работников французского кино, еще более безраздельное господство денежного мешка, которому мало дела до искусства кино. Его единственная забота — побольше прибыли на вложенный капитал.

Сорок пять лет назад в Голливуде Эрик фон Штрогейм сделал свой фильм «Алчность». Владельцы фирмы «Метро-Голдвин-Майер», финансировавшей производство картины, потребовали ее сокращения. Штрогейму пришлось выбросить ряд эпизодов, но фильм все еще оставался длинным. И тогда Штрогейма выгнали, а фильм «дорезали» до нужного размера.

Сегодня этот даже искалеченный фильм считается классикой, гордостью мирового киноискусства. Но выброшенные из него эпизоды бесследно исчезли. Обстоятельства создания «Алчности» стали классическим примером навязывания художникам воли предпринимателей.

Почти полстолетия разделяет «дело Штрогейма» и «дело Берри». Но немногое изменилось. Иного, впрочем, не следовало и ждать — ведь природа капитализма осталась той же.

Ю. ШЕР

Советские фильмы на экранах мира

На экранах многих стран уже давно с успехом демонстрируются советские фильмы — экранизации романов Льва Толстого «Война и мир» и «Анна Каренина». Продолжаем публикацию откликов зарубежной прессы на эти картины.

„Война и мир"

США

Ассоциация кинокритиков Нью-Йорка признала лучшим иностранным фильмом, демонстрировавшимся в минувшем году в Соединенных Штатах, фильм Сергея Бондарчука «Война и мир».

ИТАЛИЯ

Итальянские газеты продолжают помещать рецензии на фильм «Война и мир», который в Италии демонстрируется в двух частях — первую составляли первая и вторая серии киноэпопеи, шедшие под названием «Наташа» год назад; вторую — третья и четвертая серии, носящие здесь название «Пожар Москвы» и вышедшие на экран в декабре прошлого года.

Кинокритик газеты «Унита» Аджео Савиоли, подробно изложив содержание двух последних серий фильма, пишет, что композиция «Пожара Москвы» такая же, как и «Наташи»: «Первоклассная техника, исключительная широта размаха, незаурядный (в большинстве сцен, если не всегда) изобразительный вкус режиссера».

«В некоторые моменты, — продолжает Савиоли, — кинематографический язык Бондарчука становится более нервным и более индивидуальным — например, в сценах пожара и расстрелов, в которых режиссер-актер глубоко впечатляет так-

Реклама фильма «Война и мир» в газете «Унита»



же своей сильной игрой в роли Пьера». И другие исполнители, по мнению рецензента, демонстрируют высокое профессиональное мастерство. Савиоли выражает недовольство произведенными сокращениями в том варианте фильма, который демонстрируется в Италии, ибо купюры ощутимы, а также отмечает несовершенство дубляжа. Но несмотря на высказанные замечания «технического» характера, критик выражает уверенность, что и вторая часть эпопеи, как и «Наташа», будет с энтузиазмом встречена итальянскими зрителями.

Прогноз критика полностью подтвердился: в одном из лучших и самых больших кинотеатров Рима «Корсо» демонстрация «Пожара Москвы» превратилась в настоящий триумф.

Римская газета «Темпо» пишет: «Покоряет мощное звучание замечательных хоральных страниц, показывающих батальные сцены, поставленные с использованием всех средств, какие только может предоставить государственное кино режиссеру государственной студии: сотни тысяч солдат, десятки тысяч лошадей...»

Весьма лестную оценку дают фильму миланские газеты. Так, крупнейшая в Италии газета «Коррьере делла сера» пишет: «...Тончайшее чувство цвета с использованием самых нежных тонов, пластичность всего произведения в целом, усугубляемая глубоко продуманным применением широкоформатного кадра, придают фильму характер произведения высокого класса. Уже одного этого было бы достаточно...»

Газета «Ла нотте» отмечает:

«Это фильм, который говорит сам за себя благодаря удивительной тщательности воссоздания исторических событий, тонкой поэтичности первой серии, резким нотам, звучащим во второй, и мощнейшему батальному концерту третьей серии, почти целиком посвященной Бородинской битве — одной из самых сильных зрелищных и гармоничных страниц военного кинематографа всех времен, с головокружительными наездами камеры (съемки с воздуха) на две армии, стоящие друг против друга в открытом поле и столкнувшиеся в гигантской битве, решавшей судьбу России... Это историческая фреска, которая почти не имеет себе равных в истории кино по своей исключительной пластичности и внутреннему динамизму действия».

„Анна Каренина“

БЕЛЬГИЯ

«Я очень люблю этот фильм, который не отказывается быть большим зрелищным произведением, не выходя, однако, нигде из рамок своеобразной интимной серьезности», — пишет критик Пьер Огюстен в журнале «Пуркуа па?» о советском фильме «Анна Каренина». По его мнению, постановщик А. Зархи очень верно постиг душу «самой загадочной» героини Льва Толстого, хорошо понял, что любовь ее не просто увлечение разочарованной в браке женщины, но решительная попытка «самоутверждения». Потеря ребенка — вот единственное серьезное препятствие и кара для нее на этом пути. Он ведет к полному и трагическому освобождению в смерти. Татьяна Самойлова умеет быть не только красивой внешне, но и глубоко пленительной, странно чарующей, сначала несколько холодной, но всегда верной себе, своей внутренней силе. Василий Лановой — превосходный «жен премье». Его Вронский — не вульгарный соблазнитель в костюме аристократа (вообще отсутствие карикатуры на царскую аристократию рецензент относит к числу достоинств картины). Его существо двойственно: в нем и страх «упустить» Анну и неспособность порвать с миром условностей, с заведенным порядком вещей. Краски фильма, выдержанные в пастельных тонах, вначале удивляют, а потом восхищают — настолько они соответствуют изображаемому обществу, времени, чувству... «Мне бесконечно дорога героиня «Анны Карениной», — заключает свою короткую, но прочувствованную рецензию бельгийский кинокритик.

Отовсюду

Англия

Подводя итоги прошлому году, кинопечать констатирует, что 1968 год был годом растущей «американизации» английского кино. Почти восемьдесят процентов выпущенных фильмов было поставлено на американские деньги. Помимо усиления финансового участия Голливуда в английском кинопроизводстве, отмечается также, что английские зрители предпочитают смотреть иностранные фильмы. Точных цифр о количестве поставленных в минувшем году фильмов еще нет, но сообщается, что их число немного превосходит число фильмов (114), выпущенных в 1967 году. Однако количество кинотеатров сокращается — в течение лишь нескольких месяцев прошлого года оно уменьшилось с 1722 до 1684, и эта тенденция сохраняется. Сократилось и число проданных билетов: в 1968 году — 242 миллиона против 274 в 1967 году и 290 в 1966 году.

Аргентина

Аргентинское правительство опубликовало декрет об усилении цензуры. Декрет представляет комиссии из трех человек право запрещать любой фильм, который она сочтет противоречащим морали, приличиям или же «интересам основных государственных институтов». «Тройка» также может ограничиваться изъятием из фильмов отдельных сцен, восхваляющих насилие, порок, извращения. Такая форма цензуры будет применяться не только в кино, но также ко всем видам зрелищ — к театру и телевидению. Комиссия, например, сможет посылать полицейских на телестудии и прерывать телевизионные передачи, если они будут сочтены опасными.

Венгрия

Известный кинорежиссер Мартон Келети готовится к началу съемок фильма совместного венгеро-советского производства, посвященного жизни композитора Ференца Листа. Съемки этого цветного широкоэкранного фильма начнутся в Ленинграде. «Уже несколько лет назад,— рассказал Келети журналистам,— у нас родилось намерение снять фильм о Листе, и вот теперь, благодаря соглашению о сотрудничестве с одной из советских киностудий, мы наконец к этому готовы. Мы постараемся главный акцент в фильме сделать на раскрытии образа Листа-человека, на его творческой деятельности. Вот почему мы решили работать в тех местах, с которыми была связана его жизнь. Одно из них — Ленинград. Таким образом, мы постараемся как можно лучше передать атмосферу 1830 года, используя все возможности, предоставляемые нам удивительно красивыми видами этого города». Съемочная группа отправится также и в Италию, чтобы снять сцену встречи композитора с папой римским. Роли в фильме будут исполнять венгерские и советские актеры. Пока называют имя исполнителя главной роли — Листа будет играть Иван Дарваш. Невидимым участником фильма будет советский пианист Святослав Рихтер, который исполнит несколько концертов Листа.

ГДР

По случаю окончания работы над фильмом «Мавр и вороны Лондона» постановщик картины Хельмут Дзюба дал большое интервью (Дзюба — выпускник ВГИКа, это его первая серьезная работа). Он рассказал:

— Приступая к фильму, мы понимали всю ответственность, которую брали на себя — это первая попытка в немецкой кинематографии создать картину о великом революционере. Все сотрудники группы (ставился фильм в творческом объединении «Берлин») отдавали себе отчет, что это не будет всеобъемлющий фильм о Марксе. Очень популярный в ГДР роман Ильзы и Вильмоса Корн «Мавр и вороны Лондона», который лег в основу сценария, строго ограничивает рамки действия — Лондон пятидесятых годов прошлого века. В нашем фильме речь идет о 35-летнем Марксе в период его лондонской эмиграции. По горло погруженный в дела и заботы эмигрантской жизни, он ни на минуту не забывает о главном своем призвании. Общаясь с английскими пролетариями, знакомясь с местными мануфактурами и фабриками, он собирает факты, характеризующие экономическую жизнь страны. Во время посещения одной из текстильных фабрик, которое помог организовать прогрессивно настроенный инспектор, Маркс сталкивается с проблемой эксплуатации детского труда. Подросток Джо завоевывает его симпатии.

Он близко сходится с семьей мальчика, вступает в контакт с его «вороньей бандой», по-своему пытающейся восстановить нарушенную справедливость — подростки грабят богатых и раздают деньги беднякам. Маркс стремится прийти на помощь детям, вступая в острый конфликт с фабрикантами, а подростков из «вороньей банды» со всей страстностью своей натуры предостерегает от ошибочного пути анархизма, личным примером показывая единственно правильный путь борьбы с капитализмом, путь к классовому единству пролетариата.

Фильм создавался по роману, и, естественно, не все лица и далеко не все события имели прототипы в действительности. Но факты жизни и деятельности Маркса того времени общеизвестны. И общеизвестны многочисленные дружеские узы, которые связывали его с лондонскими подростками. Вспомните свидетельство немецкого коммуниста Фридриха Лесснера, находившегося в Лондоне в это время. Он писал, что Маркс питал к детям исключительную симпатию. И, если у него не было дел в городе, отправлялся на прогулку всегда в окружении компании уличных мальчишек.

Само собой разумеется, что, хотя мы и ставили юношеский фильм, мы стремились сделать картину интересной для любой аудитории. Наш главный герой Джо в фильме несколько старше, чем в романе, и это позволило нам все разговоры и споры вести на более высоком, «взрослом», уровне.

Картина, не рассказывая подробно о частной жизни Маркса, все же позволяет зрителям заглянуть в его лондонскую квартиру, познакомиться с женой Женни и его другом Генералом, как шутя называл Маркс Фридриха Энгельса.

При воссоздании атмосферы и обстановки мы стремились не к воспроизведению документально точных зарисовок Лондона 50-х годов, а к воспроизведению пейзажа и колорита, схожих по своему характеру с гравюрами на меди того времени. Эта задача была поставлена перед архитектором-декоратором Леопольдом, построившим в павильоне ДЕФА Оксфорд-стрит. Сцены перед лондонской биржей мы снимали на натуре — перед старым музеем в Берлине, а события на берегах Темзы — в Висмарской гавани, естественно, несколько декорировав пейзаж. Много хлопот доставили нам съемки сцен, происходящих в допотопных цехах фабрики «Гросс и Фокс». В натуре таких помещений мы, конечно, не нашли. Но на студию были свезены десятки старинных текстильных машин, музейных редкостей. Они были приведены в действие специалистами. В фильме снималось около ста подростков.

В роли Маркса — молодой, но уже широко известный в ГДР актер Альфред Мюллер.

●

«Продается «Вартбург» цвета слоновой кости, прошедший 10 тысяч километров, в прекрасном состоянии. Предложения просьба посылать письменно по адресу...» С этого, казалось бы, безобидного объявления, каких печатаются десятки в любой газете, начинают расследование преступления старший лейтенант полиции Крейцер и его помощник.

С этого объявления начинается и новый детективный фильм «Туманная ночь», запущенный в производство на студии ДЕФА. В нем снимаются Инга Келлер, Ханьо Хассе, Ганс-Петер Минетти и другие известные актеры. Режиссер-постановщик — Хельмут Ничке, до сих пор работавший ассистентом у Герхарда Клейна.

Ничке намерен, как он сообщил журналистам, сделать не просто остросюжетную ленту, что вытекает из требований специфики жанра, но, «относясь с уважением к публике, будет стремиться не «водить зрителей за нос» и попробует сделать их соучастниками процесса аналитического мышления главных действующих лиц фильма — детективов». Именно это и должно обеспечить, по мнению автора будущей картины, ее занимательность. Действие фильма происходит в наши дни в Германской Демократической Республике.

Голландия

Бывшего фотографа, автора телефильмов Йохана ван дер Кекена кинокритик А. ван Дейк называет одним из самых известных, хотя и не самым популярным среди молодых режиссеров. Последнее объясняется его высокими требованиями и к себе и к зрителям — их он всегда «приглашает к диалогу», «структуру» которого задает своими фильмами. Не беремся судить об успехе такого диалога в предыдущих, но в последнем фильме Кекена «Дух времени» он был явно затруднен. Кадры в нем соединены стихийно и насильственно: война во Вьетнаме — облачное небо — скалы — волнующаяся рожь — стальные

конструкции — аэропорт — улицы города — дверь дома, где живут «хиппи», и так далее. Упрямому зрителю, который заблудился в путанице впечатлений и ищет иной логики, кроме кинематографической, в конце предлагается символ «духа времени»: окно, выходящее на стену с осыпающейся штукатуркой, а посреди стены — металлический болт, как знак «иного мира». Таково, по крайней мере, истолкование кинокритика А. ван Дейка из газеты «Ниуве Роттердамсе курант». Мнение «приглашенного к диалогу» кинозрителя нам, к сожалению, осталось неизвестным...

Дания

Как сообщают газеты Копенгагена, в этом году будет принят закон, разрешающий свободную демонстрацию в Дании... порнографических фильмов. Цензура не сможет больше вырезать непристойные кадры, ее функции ограничатся лишь запрещением того или иного фильма для подростков. К этому надо добавить, что и до сих пор датские цензурные органы были в высшей степени терпимы к эротике на экране. Самым непристойным фильмом прошлого года, поставленным в Дании, считается картина «Я, женщина № 2» режиссера Пера Гульдбрандсена — продолжение его фильма «Я, женщина № 1». Некоторые особенно неприличные сцены этого фильма были частично затемнены цензурой, что, однако, по мнению критики, сделало их еще более пикантными. Однако этот по существу порнографический фильм свободно демонстрировался, так же как и другой в таком же роде — «Дорогая игрушка». Оба эти фильма были проданы и за границу. Всего в Дании в 1968 году было поставлено около двадцати фильмов. Почти все они, по мнению самих датчан, вряд ли могут представлять интерес для зарубежного зрителя, откровенный эротизм многих датских фильмов вообще выводит их за пределы искусства.

Индия

Печать обсуждает некоторые итоги минувшего кинематографического года и публикует цифровые данные. Экономическое процветание индийского кино, по мнению газет, не сопровождалось в 1968 году повышением художественного уровня фильмов. Более того: угроза «кризиса качества» все более явственно вырисовывается перед индийским кино, находящимся в плену старых традиций. Специалисты, авторы статей, подчеркивают, что единственная возможность избежать этого кризиса — отказаться от коммерческого подхода к снимаемым фильмам. Как и в 1967 году, в прошлом году в Индии было выпущено более 330 фильмов. Из них две трети были на семи местных языках и, следовательно, могли демонстрироваться только внутри страны. Общая сумма кассовых сборов составила 120 миллионов долларов, 25 миллионов принесла продажа фильмов за границу. Индийские фильмы в самой Индии ежедневно смотрели в среднем пять миллионов зрителей. Общее число кинотеатров в стране составляет 5600. Экспортируются фильмы главным образом в Африку и некоторые азиатские страны. Несмотря на отдельные удачи таких режиссеров, как Сатьяджит Рэй, или таких актеров, как Радж Капур, несмотря на появление некоторых имевших успех короткометражных фильмов, как, например, «Индия-68», органы, ведающие кино, признают, что общий уровень индийского кинематографа остается невысоким. Основная причина этого — заинтересованность продюсеров лишь в прибылях и их нежелание отойти от привычных форм кинозрелища. Однако творческие силы индийского кино продолжают борьбу за подъем национального киноискусства. Киноинститут в Пуне готовит талантливые кадры, но они пока что находят себе применение главным образом в области создания рекламных фильмов. Финансовая кинокорпорация вместе с Ассоциацией кинокритиков, режиссеров и сценаристов стремится к созданию подлинно художественных произведений — это направление получило условное название «нового индийского кино». Удастся ли этой «волне» преодолеть косность и давление крупных продюсеров, покажет время.

Италия

Молодой режиссер Ансано Джаннарелли возвратился из Венесуэлы, где он в течение трех месяцев вел натурные съемки для своего первого фильма.

В этом фильме, вдохновленном подлинными событиями, происходящими в наши дни, повествуется о молодом итальянском интеллигенте, отправившемся в Латинскую Америку и там, в одной из стран, изнывающих под властью диктатора фашистского типа, попавшем в в тюрьму за связь с участниками освободительного движения. Режиссер пока-

зывает в своем фильме венесуэльских партизан, их боевые действия, жизнь в лесном лагере. Джаннарелли отснял в Венесуэле и в Италии такое количество пленки, что ее просмотр занял бы сорок пять часов. Режиссер приступил к отбору и монтажу этого огромного материала, из которого должен родиться в своем окончательном виде его первый фильм. В картине снимались Карла Гравина, Антонио Салинес, Джакомо Пиперно. Оператор — Марчелло Гатти, показавший свое мастерство в фильме Понтекорво «Битва за Алжир».

●

Мультипликационный фильм не пользуется в Италии поддержкой продюсеров. Им занимаются лишь немногие энтузиасты, в том числе режиссер из Милана Бруно Боццетто, с фильмом которого «Вест и сода» мы имели возможность познакомиться во время Московского кинофестиваля 1967 года. Второй фильм молодого режиссера-мультипликатора тоже полнометражный. Если «Вест и сода» был остроумной пародией на фильмы-вестерны, то новая работа Боццетто «Вип, мой брат-супермен» не менее острая и веселая пародия на научно-фантастические, а вернее — космическо-фантастические приключенческие ленты на уровне комиксов, рассчитанные на «массового» зрителя и представляющие собой незатейливый, чисто коммерческий товар. Вип и его брат Минивип попадают в ситуации и совершают подвиги в духе фильмов с Джеймсом Бондом, но с изрядной долей фантастики. Например, они вдвоем штурмуют неприступную крепость, в которой укрывается злодейка Н. Р. — страшное чудище, стремящееся при помощи наисовременнейших достижений науки и техники превратить людей в идеальных потребителей, управляемых на расстоянии посредством электроники. Пародия и сатира в этом фильме направлены против многих целей — режиссер высмеивает неокапиталистическое общество «сверхпотребления», показывает царящее в нем человеческое отчуждение, превращение людей в современных рабов. Хотя далеко не все стрелы достигают цели и не все эпизоды этого длинного фильма равноценны, отмечают кинокритики, в фильме немало очень удачных, по-настоящему острых и смешных находок. Вип и его подруга Лиза — персонажи, по мнению критиков, несколько манерные, искусственные. Гораздо больше удались Минивип, Нервозерелла, Н. Р. и Шульц. Рецензенты также отмечают приятное цветовое решение фильма и очень удачное музыкальное сопровождение.

●

В Африке, неподалеку от города Лусака, разбился при аварии самолета популярнейший в 50-е годы актер итальянского кино Антонио Чифариэлло. Он снимался в десятках сентиментальных комедий в духе так называемого «розового неореализма», пришедшего на смену подлинно народному и прогрессивному киноискусству. В фильмах «Парк Боргезе», «Барышни со справочной», «Хлеб, любовь и...», «Римские рассказы» и многих других он создал ставший клише образ веселого, легкомысленного, спортивного симпатичного парня «из народа». Гораздо более значительными были сыгранные им роли в таких фильмах, как «Любовь в городе» (эпизод, поставленный Федерико Феллини) и «Женщина, которая сегодня в моде» режиссера Франческо Мазелли. Неудовлетворенный своей карьерой, принесшей ему славу и деньги, но не возможность раскрыть дарование, Чифариэлло последние годы мало снимался и стал режиссером - документалистом. Его считали одним из самых интересных тележурналистов. Антонио Чифариэлло погиб, возвращаясь со съемок документального телевизионного фильма о Танзании.

Франция

Режиссер Андре Кайатт направляется в Непал, чтобы приступить к съемкам фильма «Дороги Катманду». Он утверждает, что нашел в Непале такие горные долины, где пейзаж и быт жителей совершенно не изменились за многие века.

Сценарий фильма написан Кайаттом вместе с Рене Баржавелем. Он посвящен своеобразному явлению наших дней: весьма широкой миграции «хиппи» из многих стран мира в далекий Непал. Тысячи юношей и девушек пешком или попутными средствами добираются до отрогов Гималаев. А дойдя, в большинстве случаев не знают, что там делать. Фильм Кайатта не будет документальной лентой ни об этом странном исходе «хиппи», ни о фольклоре и пейзажах Непала.

Это будет игровой фильм, действие которого развертывается на столь оригинальном фоне. В центре фильма судьба молодого парижанина, ищущего счастья, которое он не смог найти у себя дома.

После двадцатилетнего перерыва и 143 фильмов, в которых он снимался, Фернан-Жозеф-Дезире Контанден, известный зрителям всего мира под именем Фернанделя, возвращается на театральную сцену. В парижском театре «Варьете» популярный комик играет клоуна в детективной комедии «Фредди». Одновременно Фернандель играет в шести фарсах, которые поставил на телевидении режиссер Камилло Мастрочинкуэ. Они написаны специально для Фернанделя и, являясь совместной итало-французской постановкой, засняты на пленку и показываются во Франции и в Италии. Долгая карьера в кинематографе не принесла комику удовлетворения — его артистические возможности использовались поверхностно и не были до конца раскрыты. Фернандель, быть может, и не гениальный комик, но за сорок лет работы в кино он дал немало образцов своего комедийного таланта и высокого профессионального мастерства. Актеру редко везло — он сравнительно мало снимался у хороших режиссеров. Но тогда, когда работал под руководством Дювивье, Отан-Лара, он добивался высоких результатов. Таковы комментарии критики к сообщению о возвращении Фернанделя на подмостки театра и варьете, где он выступал лет десять в 30—40-х годах.

Фернандель в спектакле «Фредди» в парижском театре «Варьете»



Швеция

«Любовный дуэт» — таково название фильма, который собираются поставить Ингмар Бергман и Федерико Феллини (продюсером будет Мартин Полл). Идею совместной работы предложил Феллини, впервые встретившийся в прошлом году с Бергманом, проводившим в Италии свой отпуск. Взаимное восхищение, как полагает пресса, помогло им быстро договориться. В начале нынешнего года Бергман приехал в Рим, чтобы обсудить сценарий, место и начало съемок фильма. Его основу составит контрапункт двух любовных историй, одна из них будет протекать в Швеции, другая в Италии. Съемки предполагается начать осенью, когда Бергман осуществит свои театральные планы текущего сезона, а Феллини завершит «Сатирикон».

ЮАР

В Иоганнесбурге и других городах Южно-Африканской Республики изъят из продажи очередной номер английского журнала «Филмз энд филминг». Фирма, распространяющая журнал, объясняет его изъятие своим намерением упредить официальное запрещение продажи номера. Расистское правительство ЮАР, оказывается, взбешено помещенными в журнале фотографиями из фильма «Иоанна»: на одной из них изображена целующаяся пара — темнокожий мужчина и белая девушка, что противоречит проводимой в ЮАР политике апартеида. К тому же эта белая девушка, как на зло, — популярная южноафриканская актриса Женевьев Уайт, играющая в фильме «Иоанна».

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Новые приключения неуловимых», 8 ч.

Авторы сценария: Э. Кеосаян, А. Макаров; режиссер-постановщик Э. Кеосаян; оператор Ф. Добронравов; художник В. Голиков; композитор Я. Френкель; песня «дьяволят» Б. Мокроусова; текст песен Р. Рождественского, И. Гофф, Э. Радова; звукооператор А. Ванециан; режиссер Т. Хагундоков; редактор Л. Цицина; директор картины В. Канторович.

Роли исполняют: М. Метелкин, В. Васильев, В. Косых, В. Курдюкова, штабс-капитан Овечкин — А. Джигарханян, Буба Касторский — Б. Сичкин, полковник Кудасов — А. Толбузин, адъютант Кудасова — В. Ивашов, атаман Бурнаш — Е. Копелян, карусельщик Мефодий — К. Сорокин, начальник штаба — И. Переверзев, подпольщик Андрей — А. Федорцев, полковник с огромным лбом — Е. Весник, аптекарь-специалист — С. Филиппов, солдат конвоя — С. Крамаров.

В эпизодах: С. Светличная, Л. Карауш, В. Березуцкая, З. Землухова, В. Белокуров, Э. Абалов, В. Колпаков, А. Поляков, С. Чекан, И. Савкин, Л. Чубаров, А. Бахарь, Ю. Боголюбов, А. Бурдо, А. Владимиров, Э. Геллер, С. Жеваго, В. Кулик, А. Липницкий, Ю. Мартынов, А. Арзуманян, М. Василенко, О. Роге.

«Первая девушка» (по мотивам повести Н. Богданова), 7 ч.

Автор сценария А. Сахаров, при участии Б. Яшина; режиссер-постановщик Б. Яшин; главный оператор А. Мукасей; главный художник А. Кузнецов; композитор Б. Чайковский; звукооператор Л. Трахтенберг; режиссер Л. Авербах; редактор Л. Цицина; директор картины Ю. Гальковский.

Роли исполняют: комсомольцы — В. Теличкина, П. Васильев, А. Крыченков, А. Линьков, М. Розанов, Н. Сильвановский, М. Сильвановский; дезертиры — Г. Стриженов, Б. Руднев, Ю. Соснин, В. Алексеев, В. Гурьев, В. Куприянов, А. Березняк, К. Сорокин, Г. Комарова, Н. Волков, Л. Дуров, К. Сарынин, А. Смирнов.

В эпизодах: М. Абрамов, В. Бурлакова, В. Горелов, Н. Жеваго, П. Кононыхин, П. Кирюткин, Р. Арженников, Т. Смирнова, Т. Смородинова, В. Васильев.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Переходный возраст» (по мотивам романа В. Киселева «Девочка и птицелет»), 9 ч.

Автор сценария А. Хмелик; стихи Л. Киселева; режиссер-постановщик Р. Викторов; оператор В. Корнильев; художник А. Таланцев; композитор Н. Каретников; текст песни С. Гребенникова; звукооператор А. Дикан; режиссер И. Гуров; редактор С. Рубинштейн; директор картины Е. Лебединский.

Роли исполняют: Оля Алексеева — Лена Проклова, Коля — Сережа Макеев, Витя — Виталий Сегеда, Сережа — Саша Барский, Лена — Лена Беспалова, Николай Иванович — И. Ледогоров, Елена Павловна — Н. Семенцова, Богдан Осипович — О. Мокшанцев, Оксана Евдокимовна — В. Ананьина, Евгения Лаврентьевна—М. Барабанова, писатель — С. С. Смирнов, Дмитрий Максимович — И. Гуров, Михаил Иванович — Ю. Белов.

В эпизодах: В. Алтайская, И. Будкевич, А. Данилина, М. Жарова, А. Касапов, О. Кобелева, Ю. Пузырев, С. Радченко, С. Тиранин, В. Федоров, Ю. Чекулаев, И. Чувелева, Саша Гавриленко, Вася Голованов, Коля Крутов, Надя Маркина.

Одесская киностудия

«Один шанс из тысячи», 8 ч.

Авторы сценария: Л. Кочарян, А. Макаров, А. Тарковский; режиссер-постановщик Л. Кочарян; главный оператор В. Авлошенко; художники: В. Филиппов, П. Холщевников; композитор Ю. Левитин; звукооператор В. Курганский; режиссер В. Сенаткин; редактор В. Березинский; директор картины В. Брашеван.

Роли исполняют: капитан Мигунько — А. Солоницын, близнецы — А. Свидерский, Осянин — А. Фадеев, Хари — Х. Швейц, Соколов — В. Маренков, Карцев —О. Халимонов, Нина — Ж. Прохоренко, Денис Корнеевич — Н. Гринько, полковник — А. Толбузин, Кестер — Г. Тонунц, Двигубский — Н. Крюков, Ширах — Г. Шпигель, Циклон — О. Савосин, Отто — Л. Поляков, фон Бюллов — В. Акуратерс, Венцель — В. Лапин, Штубе — Ю. Прокопович.

В эпизодах: П. Винник, Г. Павловский, Э. Рознер, В. Рудович, А. Соколов, М. Толмачев, В. Шапкин, Г. Ялович.

Киностудия «Беларусьфильм»

«Желаю удачи» (по мотивам рассказа В. Быкова «Четвертая неудача»), 2 ч.

Автор сценария В. Беляев; режиссер-постановщик В. Смагин; оператор Г. Вдовенков; художник В. Белоусов; звукооператор А. Шлойдо; редактор Р. Романовская; директор картины А. Жук.

Роли исполняют: турок — В. Мартынов, капитан — Н. Еременко.

В эпизодах: И. Комаров, С. Хацкевич, М. Сидорок.

«Надпись на срубе» (по мотивам одноименного рассказа Янки Брыля), 2 ч.

Автор сценария Э. Милова; режиссер-постановщик Р. Бабичев; оператор М. Брауде; художник В. Белоусов; звукооператор А. Шлойдо; редактор Р. Романовская; директор картины С. Вайнер.

Роли исполняют: дед Вечора — С. Калинин, Михась — И. Ковальчук, лесник — Б. Владомирский.

В эпизодах: Д. Орлов, М. Захаревич, Р. Филиппов, Н. Дашковская.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Абесалом и Этери» (по одноименной опере З. Палиашвили), 9 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Л. Эсакиа; главный оператор Л. Сухов; главный художник Р. Мирзашвили; режиссер И. Тархнишвили; звукооператор О. Гегечкори; редакторы: М. Мгалоблишвили, А. Кереселидзе, Г. Хухашвили; директор картины Ш. Курдиани.

Роли исполняют: Абесалом — А. Метонидзе (поет З. Анджапаридзе), Этери — Л. Хабазишвили (М. Амиранашвили), Мурман — Н. Шариа (Т. Зейнклишвили), Марих — Н. Кипиани (Н. Тугуши), Натела — М. Цулукидзе (Л. Гоциридзе), Абио —А. Омиадзе (И. Шушания), Наана — Е. Жордания (Д. Джитова), Тандарух — Г. Торонджадзе, гость-рыцарь — Д. Данелия (К. Маградзе).

Киностудия «Казахфильм»

«Снег среди лета», 8 ч.

Автор сценария К. Исаев, при участии Г. Овчаренко; режиссер-постановщик Г. Овчаренко; оператор А. Кастеев; художник В. Тихоненко; композитор А. Бычков; редактор О. Сулейменов; директор картины А. Шевелев.

Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа В. Скворцов; звукооператор дубляжа Г. Голубева.

Роли исполняют и дублируют: Бек — К. Абдреимов (дублирует О. Борисов), Анфиса — Т. Бестаева, Федор — Р. Громадский, Хатша — Н. Мышпаева (Л. Архипова), Афанасий — Е. Диордиев (Е. Копелян), Нурлан — Е. Косыбаев (Н. Карикова), Айдар — Б. Аулбеков (Л. Жуков).

Киностудия «Узбекфильм»

«Сыны отечества», 10 ч.

Авторы сценария: С. Азимов, Н. Рожков; режиссер-постановщик Л. Файзиев; главный оператор А. Григорьев; художник Н. Рахимбаев; звукооператор Н. Шадиев; режиссер Х. Файзиев; редактор К. Димова; директор картины И. Газиев.

Главные роли исполняют: Елена Салимова — Л. Хитяева, Искандер Салимов — Ш. Шашик-оглы, немой — В. Коренев, мулла Батыров — З. Мухамеджанов, Седой — М. Дадабаев, фокусник — У. Алиходжаев, мастер — Ш. Бурханов, Культшер — Е. Урманавичус, Отто Тальвиг — А. Филозов, Хильда Хейнц — Е. Мурниеце, Вахабов — Н. Рахимов, Штупф-комендант лагеря — А. Масюлис.

Роли исполняют: Р. Клям, Х. Латипов, К. Назаров, А. Попов, Т. Реджиметов, Д. Хамраев, Ф. Хайдаров, И. Эргашев.

В эпизодах: А. Атакулов, А. Ахунов, М. Абидов, М. Ахмедов, С. Ахмедов, Б. Исламов, О. Ибрагимов, Р. Мордухаев, З. Мирзатов, А. Рахимов, Е. Сегеди, М. Убайдуллаев, У. Ходжаев, В. Карпенко, И. Класс, Л. Жуков, С. Фесюнов, О. Храменков.

«Парень и девушка», 7 ч.

Авторы сценария: У. Умарбеков, Ю. Аветиков; режиссер-постановщик У. Назаров; главный оператор Л. Травицкий; художник В. Добрин; композитор А. Малахов; звукооператор Д. Ахмедов; режиссер Ю. Сабитов; редактор К. Гельдиева; директора картины: Л. Верлоцкий, Ю. Ганиев.

Роли исполняют: Зульфия — С. Берова, Сабир — А. Умарбеков.

В эпизодах: Х. Нурматов, Э. Назаров, Т. Азизов, М. Ахмедова, М. Умарходжаев, С. Норбаева, М. Агамирзаев, Х. Ходжаева, Ю. Агзамов, И. Класс, Д. Пагуашвили, А. Кабулов, С. Муратходжаева, М. Юсупов, С. Ачильдиева, Л. Сагдуллаев, С. Кимбарович и другие.

«Дороже золота», 1 ч.

Автор сценария и режиссер-постановщик Т. Камалова; оператор И. Гавриленко; художник-постановщик Ю. Петров; композитор В. Милов; кукловод-мультипликатор Б. Ступаков; куклы и декорации изготовили: С. Страшнов, Е. Полуэктов, У. Аллакулова, А. Гарапшин, Ф. Томашевский, Т. Султанова, С. Семенова; директор картины Р. Аванесов.

Киностудия «Таллинфильм»

«Люди в солдатских шинелях», 9 ч.

Авторы сценария: П. Куусберг, Л. Реммелгас, Ю. Мююр; режиссер-постановщик Ю. Мююр; оператор М. Дороватовский; художник Х. Клаар; композитор Э. Тамберг.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Арабова; звукооператор дубляжа Д. Флянгольц.

Роли исполняют и дублируют: Кальм — Р. Аллаберт (дублирует В. Гусев), Тяягер — Н. Раудсик (Ю. Саранцев), Вески — А. Халлик (Е. Карельских), Вийес — К. Оя (В. Грачев), Лоог — К. Комиссаров (В. Баландин), Рауднаск — А. Калдоя (В. Подвиг).

Киностудия «Киевнаучфильм»

«Музыкальные картинки», 1 ч.

Авторы сценария: Л. Долохова, Г. Штоль; режиссер Н. Василенко; оператор С. Никифоров; художник Ю. Скирда; музыка А. Коломийца (по мотивам сборника А. Ревуцкого «Солнышко»); звукооператор И. Мойжес; мультипликаторы: Н. Чурилова, К. Чикин, М. Драйцун, Е. Пружанский, И. Горбаченко, А. Солин, В. Баев; директор картины А. Коваленко.

«Светлячок» № 8, 1 ч.

Авторы сценария: С. Рунге, А. Кумма; режиссер Л. Мильчин; художник-постановщик Г. Брашишките; оператор Б. Котов; композитор Я. Френкель; художники-мультипликаторы: В. Арбеков, Е. Вершинина, И. Давыдов, С. Дежкин, Е. Муханова, М. Рогова, И. Троянова; редактор П. Фролов; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: Л. Виноградова, К. Румянова, А. Граве.

Киностудия «Союзмультфильм»

«Фильм, фильм, фильм», 2 ч.

Авторы сценария: В. Голованов, Ф. Хитрук; оператор Б. Котов; художник-постановщик В. Зуйков; композиторы: А. Зацепин, Е. Крылатов; звукооператор Г. Мартынюк; мультипликаторы: Г. Сокольский, В. Колесникова, И. Подгорский, М. Мотрук, М. Восканьянц, Л. Каюков; художники: В. Гилярова, О. Воробьева, Т. Казанцева, С. Митрофанова, Н. Таннер, А. Соловьев, Т. Сокольская; редактор А. Снесарев; директор картины А. Зорина.

Роли озвучивают: А. Полевой, Г. Вицин.

«Фитиль» № 76 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Грош цена» («Мосфильм»)

Автор Ю. Золотарев; режиссер Г. Габай; оператор В. Боганов.

Роли исполняют: В. Смирнитский, Н. Полякова.

«Неоконченная повесть» («Киргизфильм»)

Авторы: Р. Чмонин, Б. Абдылдаев, С. Макекадыров; текст Ю. Рихтера; режиссер Б. Абдылдаев; оператор С. Макекадыров.

«Хам» (киностудия имени М. Горького)

Автор Г. Дробиз; режиссер И. Магитон; оператор А. Масленников.

Роли исполняют: Г. Милляр, А. Лебедев, Ю. Чекулаев.

Главный редактор журнала С. Михалков.

«Фитиль» № 77 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.

«Чертовщина» («Союзмультфильм»)

Автор Ф. Камов; режиссеры и художники: В. Пекарь, В. Попов; оператор Н. Климова.

«Разные судьбы» («Таллинфильм»)

Автор А. Столбов; оператор Х. Мартинсон.

«Крепкое слово» («Беларусьфильм»)

Автор Б. Лобков; режиссер С. Сплошнов; оператор В. Николаев.

Роли исполняют: П. Кормунин, С. Некипелова.

Главный редактор журнала С. Михалков.

Зарубежные фильмы

«Гибель Александра Великого», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов, Болгария.

Автор сценария Любомир Левчев; режиссер Владислав Икономов; оператор Крум Крумов; художник Константин Русаков; композитор Кирилл Цибулка.

Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа А. Андриевский; звукооператор дубляжа Л. Канн.

Автор русского текста Я. Костричкина; редактор Л. Железнова.

Роли исполняют и дублируют: Александр — Григор Вачков (дублирует Ю. Боголюбов), Сашо — Добромир Манев (А. Сафонов), Светла — Жоржета Чакырова (Д. Столярская), Младенка — Лили Енева (З. Василькова).

«Ножницы и девочка», 1 ч.
Производство Студии художественных фильмов, Болгария.
Авторы сценария: Атанас Славов, Христо Топузанов; режиссер Христо Топузанов; оператор Пенка Божкова; музыка Георгия Генкова.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Этюд о женщинах», 9 ч.
Производство киностудии «Мафильм», Венгрия.
Автор сценария Миклош Дьярфаш; режиссер Мартон Келети; оператор Иштван Хильдебранд; художник Ласло Дуба; композитор Сабольч Фенеш.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа В. Володин; звукооператор дубляжа З. Карлюченко.
Автор русского текста Ф. Каплан; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Жужа — Дьёнди Полони (дублирует О. Красина), Петер — Дьюла Бодроги (А. Сафонов). Ева — Ева Рутткаи (С. Холина), Шандор — Золтан Латинович (В. Рождественский). Йолан — Мани Кишш (М. Барабанова), Гегуц — Антал Пагер (И. Рыжов), Вера Кепеш — Вера Венцель (Д. Столярская), писатель — Иван Дарваш (Н. Александрович), Борошняи — Золтан Варкони (К. Карельских).

«Парни с площади» (по новелле Эрвина Холлоша), 9 ч.
Производство киностудии «Мафильм», Венгрия.
Автор сценария Отто Хамори; режиссер Петер Сас; оператор Тибор Водьоцки; художник Йожеф Ромвари; композиторы: Аттила Добош, Лайош Иллеш.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Е. Арабова; звукооператор дубляжа В. Харламенко.
Автор русского текста Т. Савченко; редактор К. Никонова.
Роли исполняют: Золтан Варкони, Иштван Ковач, Аги Маргиттаи, Иван Дарваш, Иштван Вуйтор, Антал Лейшен, Андраш Мартон, Ласло Тахи, Петер Хусти, Золтан Латинович,

Роли дублируют: Б. Кордунов, В. Гусев, Э. Изотов, С. Симонов, Ю. Мартынов, В. Ферапонтов, В. Грачев, В. Прохоров, Р. Макагонова, А. Тарасов.

«Закурите», 1 ч.
Производство «Паннония», Венгрия.
Автор сценария и режиссер Тибор Чермак; оператор Иштван Харшаги; художники: Сабочаба, Сомбати, Ференц Бодри, Илона Кишш; музыка Йожефа Кинчеша.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Е. Эзова.

«Храбрый прогульщик», 7 ч.
Производство ДЕФА, ГДР.
Авторы сценария: Вера и Клаус Кюхенмайстер, Винфрид Юнге; режиссер Винфрид Юнге; оператор Клаус Нойман; художник Эрих Кулинке; композитор Петер Готтхардт.
Фильм дублирован на студии имени М. Горького. Режиссер дубляжа Г. Водяницкая; звукооператор дубляжа С. Юрцев.
Автор русского текста Т. Савченко; редактор К. Никонова.
Роли исполняют и дублируют: Томас Ломан — Андре Калленбах (дублирует Коля Шепотинник), Дитер — Хартмут Титц (Саша Гуськов), отец Томаса — Гюнтер Отт (Ю. Чекулаев), учительница — Джесси Рамайк (Р. Макагонова).
Текст от автора читает В. Файнлейб.

«Ночные тени», 1 ч.
Производство студии ДЕФА, ГДР.
Режиссер Рариш; художники: Ретц, Лехнер, Курт, Карпа, Шибел.
Фильм озвучен на студии «Центрнаучфильм». Режиссер озвучания Т. Ежова.

«Его отец», 3 ч.
Производство творческого коллектива «Камера», Польша.
Авторы сценария: Рышард Петруский, Ежи Гофман; режиссер Ежи Гофман; оператор Ежи Липман; композитор Вольдемар Казанецкий.
Фильм дублирован на студии «Союзмультфильм». Режиссер дубляжа Г. Калитиевский.
Роли исполняют и дублируют: Ипполит Дымек — Тадеуш Фиевский (дублирует А. Кубацкий), Зденек Липовский — Лех Лотовский (Е. Карельских), директор школы — Бронислав Павлик (Е. Весник).

«Марыся и Наполеон», 11 ч.
Производство творческого коллектива «Кадр», Польша.
Авторы сценария: Анджей Ярецкий, Леонард Бучковский; режиссер Леонард Бучковский; оператор Веслав Здорт; композитор Войцех Килар; художник Анатоль Радзинович.
Фильм дублирован на студии «Мосфильм». Режиссер дубляжа Н. Юдкин; звукооператор дубляжа Н. Калиниченко.
Автор русского текста Н. Герман; редактор Л. Балашова.
Роли исполняют и дублируют: Марыся — Беата Тышкевич (дублирует Н. Фатеева), Наполеон — Густав Холубек (Ф. Яворский), Дюрок — Игнаций Маховский (А. Алексеев), Талейран — Казимеж Рудский (В. Файнлейб), Валевский — Юлиуш Лущевский (Н. Граббе), Яблоновска — Халина Коссобудзка (Н. Зорская), Михаил — Богумил Кобеля (О. Голубицкий), Марта — Анна Чепелевска (Т. Семина), Парайский — Анджей Заорский (Ю. Мартынов), Лончиньский — Венчислав Глинский (В. Ферапонтов), Анетка — Ева Красноденбска (С. Холина).

«Сегодня Доминика именинница», 6 ч.
Производство киностудии «Баррандов», Чехословакия.
Авторы сценария: Владимир Калина, Ян Валашек; режиссер Ян Валашек; оператор Ян Сталлих; художник Борис Моравец; композитор Милош Вацек.
Фильм дублирован на студии «Ленфильм». Режиссер дубляжа Л. Чупиро; звукооператор дубляжа И. Волкова.
Автор русского текста Д. Поляновский; редактор А. Борисова.
Роли исполняют и дублируют: Доминика — Даша Беранова (дублирует Ира Евтеева), Гонзик — Ян Валашек (Саша Суслов), Миша — Миша Поспешил (Валерия Киселева), Здена — Симона Углиржова (Люда Петрова), мать Гонзика — Каролина Слунечкова (М. Блинова), отец Гонзика — Владимир Меншик (С. Фесюнов).

Памяти Андрея Донатова



В красивом, молодом и очень милом лице Андрея Иосифовича Донатова всегда привлекал сильный взгляд его близко поставленных глаз в обрамлении очков: карих, умных, доброжелательных, полных внимания. Все дело было в глазах да еще в улыбке и в смехе — душевная свежесть, обаяние, живой артистичный ум, тонкий юмор...

Эта юношеская живость сочеталась у него с необыкновенной серьезностью в делах и поступках, с высокой душевной ответственностью. Авторитет его был велик и побуждал друзей, даже и старших его годами, не только делиться с ним замыслами, но и советоваться, как приступить к делу и как его повести. Все мы хорошо знали, что он человек тяжело больной, но ничто не напоминало об этом в общении с ним, разве только некоторая степенность его манер, неторопливость в движениях. В остальном — заразительная веселость, здоровье душевное, ясность, широта интересов начисто исключали мысль о болезни. А он был обречен и знал это. И прожил свою недолгую жизнь как человек высокого мужества.

Мы познакомились в 1954 году и подружились в несколько дней. Литература, искусство только еще начинали утверждаться на телевидении. Передач было мало. И людей мало. Но среди них много энтузиастов. Донатов, в ту пору совсем еще молодой, принадлежит к числу первых.

Он руководил телевизионным журналом «Искусство». Не будет ошибкой сказать, что он его создал. И вел интересно, строил номера содержательно, страницы монтировал по контрасту. Казалось, все у него идет легко, споро. Но сколько за всем этим стояло труда и как помогали связи Донатова в мире искусства и личное уважение к нему, и его способность увлечь и уговорить! Проявлялось какое-то врожденное ощущение масштабов этого нового дела, характера телевизионной аудитории — особый творческий и организационный талант, тонкая интеллигентность во всем. Появлялся он и сам на экране — говорил хорошо, держался естественно. Нынче годы, когда телевидение нарождалось, уже уходят в историю, скрываются за горизонтом и кажутся временем романтическим. Сейчас и Донатова той поры я вижу как бы в романтическом освещении: это естественно.

В 1957 году ему были поручены связи с киностудиями страны и заказы фильмов для телевидения. И опять было новое дело. Трудное? Мало сказать. Никто не знал, что, собственно, требуется, шли поиски, споры. Вот в эту самую пору мы с С.И. Владимирским, моим соавтором по сценарию, и обратились к Донатову с «Загадкой Н.Ф.И.», которую киностудии отклонили. Нужно было заверить руководство ТВ, что картина эта — дело небезнадежное. Много потрудился тогда Донатов, чтобы получить ассигнования, убедить «Ленфильм» реализовать замысел. Все вышло, потому что в Донатова верили, на Донатова полагались. Он достойно представлял одну из крупнейших творческих фирм страны. А потом, как говорится, не отходил от картины. Картина была снята.

Один за другим стали появляться фильмы, отвечавшие свойствам телеэкрана,— «Евгения Гранде», «Бессмертная песня», «Мистер Икс», «Огненный мост», «Моцарт и Сальери»... Потом организовалось Объединение телефильмов на студии «Мосфильм», он стал главным редактором. Как подсчитать, сколько вложено в это огромное дело его инициативы, энергии, мыслей, его авторитета, таланта?!

Когда зашел разговор о создании второго фильма по моим устным рассказам, я, не раздумывая, предложил Андрею Иосифовичу составить сценарий вместе. Как рождаются музыкантами, так, кажется, он родился, чтобы работать для телевидения. Казалось, самые органы его чувств — вкус, глаз, ухо, ощущение времени— были соотнесены у него с динамикой телеэкрана. Рассказывая ему разные варианты историй, я, словно на мониторе, видел себя в смене выражений его лица. В ту пору он был уже автором сценариев интересного телефильма «Ведьма», фильма «713-й просит посадку», продолжал работать с Владимиром Горриккером над воплощением «Царской невесты» Римского-Корсакова, задумывал «Каменного гостя» по опере Даргомыжского. В последнюю нашу встречу мы говорили с ним, что надо бы снять для цветного телевидения «Руслана и Людмилу» — оперу Глинки и внести в ее действие то, чего не может обеспечить ей сцена,— динамику. Он был оживлен, мы хохотали...

История телевидения не написана, не осознана. Но уже и теперь можно сказать, что на одной из ее первых страниц будет портрет Андрея Донатова и рассказ о его работе, который осмыслит его заслуги и определит его место в становлении этого великого дела. Его не забудут!

Ираклий АНДРОНИКОВ

искусство

КИНО

Сценарий

Эдуард Володарский,

Станислав Говорухин

Белый взрыв

Яркие альпийские луга неожиданно кончились, повеяло холодным простором, вдоль тропы потянулась острая гряда моренных камней, запестрели слепящие плешины снега, и начались самые что ни на есть г о р ы — холодные, изломанные, одетые льдом и снегом, мир хаоса и пропорций, нетронутая земная красота, перед которой человек смиреет, становится как бы меньше, подавленный огромностью и великолепием этого мира, граничащего с небом.

К этому небу, чистому и бескрайнему, петляя и извиваясь по ущелью, вела узкая тропа. По ней на перевал шли люди. Женщины, старики, дети. Погоняли навьюченных ослов и лошадей. Несли в руках скудные пожитки, узлы, корзинки. Все самое необходимое. Эвакуация.

В голове колонны шел отряд красноармейцев, человек пятнадцать. Люди передвигались молча, только шаркали по каменистой пыльной дороге ботинки и сапоги, слышались отрывистые покрикивания погонщиков и далеко внизу, под обрывом, глухо шумела река. Горы безучастно взирали на нескончаемую вереницу маленьких усталых людей, на солдат, сопровождавших беженцев.

А в том месте, где тропа круто забирала вверх, огибая высокую скальную стену, тянущуюся до самой вершины, измученных людей ожидала смерть.

Пока немцы спокойно ждали, примостившись среди камней, с автоматами и легкими пулеметами, крепкие, здоровые парни в полном альпинистском снаряжении, в темных куртках-штурмовках и беретах с серебряными эдельвейсами.

Их немного, но они неуязвимы. Со спины их прикрывает отвесная скала, а внизу, как на ладони, тропа к перевалу. Фашистским егерям уже виден головной отряд и первые беженцы — женщины, старики, дети. Звучат слова команды на чужом языке, и один из егерей, тщательно прицелившись, дает очередь из пулемета.

Тысячекратное эхо разносит в горах взвизгивающие гулкие выстрелы. Падают с обрыва люди. Скачут обезумевшие, раненые лошади. Разбуженные горы множат крики отчаяния, грохот пулеметов, лошадиное ржание, стоны раненых.

Колонна останавливается, мнется и мечется, не в силах сразу развернуться, красноармейцы пытаются отстреливаться наугад, в сторону перевала. Но огонь сверху слишком силен, и егерей не достать.

Наконец колонна с беженцами, сильно поредевшая, отошла. Сверху бежали бойцы. Согнувшись, несли раненых.

Лейтенант Артем остался. Из-за высокого моренного камня он смотрел туда, где укрепились альпийские стрелки. Под ними был разорванный висячий ледник, а с площадки длинными, прицельными очередями вел огонь пулемет — стрелки добивали раненых.

Ну конечно, более удобного места немцы выбрать не могли — это Артем понял сразу. За их спинами начиналась километровая, почти вертикальная стена из камня и льда, много раз до войны ее пытались штурмовать группы альпинистов. Некоторые так и не вернулись.

Артем мысленно проследил путь до вершины — все время отвесные скалы, узкие кулуары со следами лавин, нависающие снежные карнизы, ледовые, про-

низанные солнцем сооружения, снова камень и снег и — как венец всему этому громадному зданию — гигантская шапка из льда и снега. Будто рука создателя в сердцах нахлобучила ее на голову вершине. Эта колоссальная тяжесть многие годы висела над стеной, пугая всех, кто пытался овладеть вершиной.

Внизу, в долине, где оборонялись части полковника Федорцова, слышалась канонада боя.

Сам Федорцов проводил в это время совещание с командирами подразделений. В землянке, где собрались офицеры, было накурено и тесно. Все сгрудились вокруг стола, на котором лежала перевернутая на обратную сторону карта.

Полковник рисовал карандашом какие-то загогулины.

— Итак, вот этот чулок — есть наше ущелье,— полковник провел две извилистые линии, закрывающие вход в ущелье.— Здесь мы держим оборону... А отсюда, со стороны моря, к нам идет подкрепление. Специальные горные части. Соображаете?

Присутствующие оживились, лохматые головы еще ниже наклонились к карте. Федорцов продолжал:

— Приказ такой: вывести из ущелья беженцев, плюс наши раненые. Первая партия сегодня уже вышла через перевал,— Федорцов крестиком обозначил перевал на схеме.— Прошу слушать внимательно! Глухарев, хватит табак смалить, и так дышать нечем! Мы должны ночью незаметно для противника сняться с позиций, отойти к перевалу и закрепиться там. И ждать подкреплений. В приказе сказано: заманить немцев в ущелье. И успех будущего наступления зависит от нас... Нужно продержаться еще сутки.

— В ротах по нескольку человек осталось, товарищ полковник!

— Знаю,— вздохнул Федорцов.— А нужно. Одни сутки. Прошу разъяснить это бойцам. У меня все.

Все поднялись, толкаясь, переговариваясь, двинулись к выходу.

— Глухарев, у тебя три станковых? Отдай один, а я тебе заместо гранат подкину, а?

— Каких гранат?

— Лимонки. Три ящика.

— Лимонок у меня самого навалом. Ты мне противотанковых дай...

Федорцов сел в скрипучее плетеное кресло и через несколько секунд крепко спал.

Он не заметил, как распахнулась дверь в землянку и полоса яркого света разрезала ее пополам.

Вошли двое. Один непрерывно кашлял, зажав рот рукой, второй отряхивал гимнастерку.

Ординарец сидел напротив, осторожно поскребывал ложкой в консервной банке и все время поглядывал на командира: «Не разбудил ли?» Когда двое ввалились в землянку, ординарец испуганно посмотрел на них, приложил ложку к губам и глазами указал на спящего командира.

— Буди!— сказал первый и опять начал кашлять.

Но Федорцов уже проснулся. Он тер глаза, виски и вдруг, словно только рассмотрел вошедших, сказал недовольно:

— Ну что еще?— И сердито посмотрел на ординарца.— Иван, сказал же, не давай спать!

— Все!— ожесточенно махнул рукой комиссар, с трудом удерживая кашель.

— На, воды выпей,— Федорцов протянул ему кружку с водой.

Тот стал жадно пить, и кадык на горле судорожно ходил вверх-вниз.

Второй, худощавый, высокий лейтенант лет тридцати молча стоял перед столом. Это Артем. На груди у него висел автомат. Встретив вопросительный взгляд комполка, он проговорил глуховатым басом:

— На перевале обстреляли беженцев. Много убитых. Егеря.

Федорцов шумно вздохнул, невидящим взглядом уперся в пол.

— Уф! Будто песок в горле,— комиссар поставил кружку на стол, вытер ладонью рот и опять стал кашлять.— Примерно, рота... Рота эдельвейсов...

— Дождались,— тяжело выговорил Федорцов.— Тьфу... Как они попали туда?

— Альпинисты,— ответил лейтенант.— Горы знают отлично. Перед войной многие были тут, ходили с нами на вершины...

— Надо выбить... Во что бы то ни стало!— Федорцов вскочил со своего скрипучего кресла, быстро заходил по землянке.

— У них такая позиция, что они два полка остановить могут,— сказал Артем.

— Выбить! Выбить несмотря ни на что!— твердил Федорцов.

Комиссар тем временем перевернул лежащую на столе карту с рисунками Федорцова, прихлопнул ее ладонью.

— Погоди, Григорий Федорыч, есть одна идея... Ну-ка, лейтенант, рассказывай...

Лейтенант кашлянул в кулак, стал объяснять по карте:

— Дело, в общем, такое... Егеря здесь, над языком ледника. С тыла их прикрывает отвесная стена. А со стороны тропы они практически недосягаемы... Я тут подумал,— неторопливым басом продолжал лейтенант.— Есть одна идея... Если ночью незаметно подняться по этому гребню, преодолеть скальный бастион, то с противоположной стороны можно выбраться на вершину... На макушке снежная шапка, вы ее видели?

Комполка кивнул головой, пробурчал:

— Пока ничего не понимаю...

— Сейчас поймете... Значит, так...— лейтенант замолчал.— Товарищ полковник, лучше наверх выйти. Я вам наглядно покажу.

Все четверо выбрались из землянки, остановились.

Вокруг — горы. Они окружали долину, напирали друг на друга, громоздились все выше и выше к небу.

Штаб полка — несколько землянок, укрытия, госпиталь — был расположен в этой долине. Среди сосен стояли повозки, две полевые кухни.

Все щурились от яркого света, прикрыв от солнца рукой глаза, смотрели на далекие снежные вершины. Темно-синими полосами, причудливо-извилистыми, пролегли ущелья.

Беженцы ютились в этой же долине. Здесь раньше был альпинистский лагерь, а теперь разместились склады, госпиталь. И палатки. В реке женщины стирали белье, примостившись на камнях.

— Видите во-он ту лысину?— спросил лейтенант, указывая на широкую полосу среди сосен на склоне горы.

— Ну?

— Это лавина, товарищ полковник... Сосны сметало, как спички.

— Ну?— еще раз спросил Федорцов.

— Вот мне и пришло в голову. Если взорвать шапку снега на вершине, она родит лавину, и лавина сметет немецкое укрепление, как эти сосны... Все просто, но...

— Что?— быстро оглянулся на лейтенанта командир полка.— Я все понял...

— По этому маршруту еще никто не поднимался. В сороковом году две группы пытались штурмовать и не прошли... В одной группе ходил я...

Но Федорцов уже не слышал, что говорил лейтенант. Он смотрел на горы и что-то лихорадочно соображал. Потом спросил:

— За сутки сможете?

— Не знаю... Самое трудное там — скальный бастион... И немцы могут заметить...

— А ночью?..

— Трудно...

— Больше суток нельзя, лейтенант! Сколько нужно человек?

В разговор неожиданно вступил комиссар:

— Могут дойти не все... Значит, надо три комплекта взрывчатки. Лейтенант на гражданке был инструктором... Говорит, нужно три связки...

— Какие связки?— перебил Федорцов.

— Два человека — связка...

— Людей дам.

— Мне нужны альпинисты, товарищ полковник... Хорошие... Разрешите поискать самому.

— На поиски нет времени, лейтенант!

— С простыми бойцами нет смысла идти.

— Ладно... На поиски — полсуток, до вечера,— нехотя согласился Федорцов.— Возьмешь мою машину... Как зовут?

— Артем Голованов, товарищ полковник.

Штабной газик на бешеной скорости мчался по горной дороге. Шофер с невозмутимым видом покручивал баранку и молчал. Был он широк в плечах, лет сорока, в коротких темно-русых волосах уже пробивалась частая седина.

Руки длинные, жилистые, привыкшие к физической работе. И широкое, хмурое лицо с тяжелым подбородком.

Рядом сидел Артем. Пыль скрипела на зубах. Артем то и дело отплевывался. Газик временами едва не чиркал бортом об острые выступы скал.

— Дальше поворот крутой, осторожней,— сказал Артем.

Шофер ничего не ответил. Он прошел этот поворот вызывающе лихо. Машина чуть не перевернулась. Каменистая желтая пыль стелилась по пустой дороге. Горы нависали над ней, закрывая небо.

Они ехали уже довольно долго, когда Артем покосился на шофера, спросил:

— Давно комполка возишь?

— Две недели... После контузии...

— Здешний?

— Нет,— коротко ответил шофер, и выражение его лица красноречиво говорило о том, что продолжать беседу он больше не хочет.

Домик начальника альпинистской спасательной службы был огорожен низким заборчиком. Над крышей виднелась антенна рации. Рядом с домиком — сарай. Возле него свалены в кучу мотки веревок, крючья, заржавевшие ледорубы, страховочные пояса. Со всем этим хозяйством возился громадный сутулый человек лет шестидесяти, с толстыми могучими руками. Он брал в руки по очереди каждую вещь, осматривал, вздыхал, откладывал в сторону. Крепкое большое лицо его было загорелым.

Газик резко затормозил у дома. Человек разогнулся, выжидающе смотрел. Лейтенант открыл калитку, вошел во двор.

— Артем, что ли?— старик недоверчиво смотрел на лейтенанта.— Я думал, тебя война в другие места забросила.

Он протянул Артему руку, и стало заметно, что двух пальцев на ней нет.

— Не узнал? Богатым буду,— улыбнулся Артем.— Ты никак в горы собрался, Семен Иваныч? Хозяйство проверяешь?

— Сожгу все к чертовой матери,— мрачно сказал огромный человек и швырнул в сторону связку крючьев.

— Сжигать не надо,— ответил Артем.— Еще пригодится.

— Кому? Немцам?— старик угрюмо взглянул на лейтенанта.— Ты-то чего заявился?

Он перевел взгляд с лейтенанта на газик, в котором сидел шофер. Тот дремал, откинувшись на спинку сидения, надвинув пилотку на глаза.

— Дело есть, Семен Иваныч,— сказал Артем.

— Ха! — усмехнулся Семен Иваныч.— Ваши дела теперь — драпать быстрее! Немцы, говорят, в долине уже.

— Во-первых, еще не в долине. А во-вторых... сюда войти легко, а выйти...

— Кутузов! Стратег великий,—ехидно усмехнулся Семен Иваныч.— Ладно, говори зачем пришел?

— Беженцев нужно вывести из долины...

— Через перевал что ли проводить?

Артем вздохнул, сел на землю:

— То-то и оно, Семен Иваныч... Немцы закрыли перевал.

— Довоевались!— старик со злостью отшвырнул ледоруб.

И теперь стало заметно, что и на второй руке у него тоже не хватает двух пальцев.

— Обложили вас со всех сторон, как зайцев! А ведь я писал! В высшие инстанции письма посылал. Надо создавать специальные воинские части. А надо мной смеялись: «Война будет вестись на территории противника!» А теперь вона как! Нам своих егерей надо! Чтоб лучше ихних были!

— Будут лучше, Семен Иваныч,— ответил Артем, и лицо его стало жестким.

— Будут? Когда? У нас всегда так: на охоту идти, собак кормить...

— Ты, вроде, даже радуешься?— Артем взглянул на него холодными глазами.

— Пошел ты!— выругался Семен Иваныч.

Все это время шофер сидел неподвижно, лениво прислушиваясь к разговору. Казалось, происходящее его вовсе не касается. Потом он неспеша вылез из газика, прошел во двор, не замечая Артема и старика. Подошел к груде альпинистского инвентаря, остановился, стал рассматривать.

Семен Иваныч взглянул ему вслед, спросил:

— Кто это?

— Шофер. Комполка возит,— ответил Артем и присел на корточки.— Вот смотри... Если пройти по этому гребню, подняться по стене...— он прутом рисовал на земле.

— Это как же ты по нему поднимешься?— скептически усмехнулся Семен Иваныч.

— Ночью...

— Хе! Попробуй... Только сперва завещание напиши,— старик ладонью пригладил густую шевелюру.

— Я думал тебя позвать,— упавшим голосом сказал Артем и пальцем вмял в землю окурок.— Добровольцев ищу.

— Шестьдесят мне, силенок не хватит...

— Насчет силенок ты брось!

— Бросать нечего. По этой стене подняться — гиблое дело. Ты в сороковом сам пробовал без автоматов и взрывчатки...

— Надо подняться, Семен Иваныч.

— Вот и поднимайся...

Шофер тем временем осмотрел снаряжение, носком сапога легонько подкинул лежавший на земле ледоруб, повернулся и той же ленивой походкой направился обратно.

Семен Иваныч снова проводил его длинным взглядом.

— Значит, при немцах жить будешь?— чуть ли не угрожающим тоном спросил Артем.

— Придется...— спокойно ответил старик.— Уходить-то некуда...

— Беженцам тоже некуда уходить...

— Ты меня не агитируй! Старый я... Пальцы вон все отморожены,— и Семен Иваныч сунул под нос Артему огромные волосатые руки с четырьмя обрубками вместо пальцев.

— Ну что ж, на нет и суда нет...— еще более угрюмо сказал Артем.— Тут дело добровольное,— и он поднялся, пошел к газику.

Шофер молча наблюдал за ними.

— А снаряжение забирай!— сказал вслед Семен Иваныч.— Все одно пропадет к чертовой матери.

Артем и шофер молча пошвыряли в газик крючья, мотки веревок, ледорубы. А старик ушел в дом.

Артем прощаться не стал.

Когда машина рванула с места, Семен Иваныч вышел из дома. Газик пылил по дороге, становился все меньше и меньше.

Могучий, сутулый старик стоял на дороге и смотрел вслед до тех пор, пока машина совсем не пропала из вида...

Та же петляющая дорога, и тот же газик стремительно несся по ней, подпрыгивая на ухабах.

— Ах, досада,— вслух сокрушался Артем.— С этим стариком любую вершину взять можно...

Шофер долго молчал, потом неожиданно, будто размышляя вслух, сказал:

— На смерть-то кому ж охота идти...

Артем посмотрел на него, вздохнул:

— Война теперь... Везде война.

Шофер не ответил. Чуть прищурившись, он смотрел вперед и вел машину на сумасшедшей скорости.

Газик примчался туда, где части полковника Федорцова ожесточенно отбивались от наседавших немцев. Выли и разрывались снаряды, и эхо доносило в долину тревожный глухой гул.

В укрытии на патронном ящике сидел пожилой капитан и в раздумье тер небритые щеки. Перед ним стояли лейтенант Артем и шофер. Шофер курил, слушал с безразличным видом.

— Альпинисты...— медленно повторял капитан.— Где ж я тебе их достану?.. Может, у Савельева в роте?— Он повернул голову в глубь укрытия, где сидел политрук с забинтованной головой и чистил пистолет.

— Там вроде нету...— ответил политрук, не поднимая головы.

Грохот боя то нарастал, и тогда от взрывов сыпалась земля и вздрагивали стены, то затихал, словно отдалялся.

— Немцы закрыли перевал,— сказал Артем.

Капитан недоверчиво взглянул на него, понял, что лейтенант не шутит.

— Н-да... когда они?

— Сегодня утром.

— Слышал, политрук?— капитан снова повернулся к политруку.

Тот продолжал чистить пистолет, а потом, не отвечая на вопрос, сказал:

— Кажется, есть один... Шота Илиани, сван... Если он и не альпинист, то все равно горы знает, вырос тут...

— Славка! — крикнул капитан, и через секунду в укрытие влетел худенький белобрысый солдат, вытянулся у входа.

— В роту Пилипенко! Шота Илиани ко мне!

Худенький солдат исчез.

Пулеметы захлебывались, торопились послать еще и еще новую порцию свинца на каменистое, выжженное солнцем поле, по которому редкими цепями бежали немецкие автоматчики.

И руки солдата прикипели к гашетке, и лицо окаменело. Темное горбоносое лицо с полоской усиков и черным чубом, закрывавшим мокрый от пота лоб.

И дальше по извивающейся линии окопов были видны согнутые спины бойцов, которые стреляли, стреляли, быстро перезаряжали винтовки — и снова... По всей линии вскипали белые вспышки выстрелов, непрерывные, яростные. Черными фонтанами вскидывалась земля. Солдаты подтаскивали к минометам новые и новые ящики.

А немецкие автоматчики бежали, падали, потом залегли...

Потом начали медленно отходить назад.

И после адского грохота странной, даже неуместной казалась тишина, воцарившаяся на черном каменистом поле, изрытом воронками. Здесь и там видны были трупы немецких автоматчиков.

Привалившись спинами к стенам окопов, полулежали, отдыхали измотанные боем солдаты.

И вот уже горбоносый, черный солдат с усиками, тот самый, что стрелял из пулемета, стоял в укрытии перед капитаном. И рядом с ним — молодой двадцатилетний солдат, высокий, с припухлыми, еще мальчишескими губами. Большие глаза его сейчас были растерянными.

— Задача трудная, но... выполнимая, — Артем посмотрел на солдат.

— Ну что молчите? — нетерпеливо спросил капитан.

Шота Илиани мягко улыбнулся, и черные глаза его весело блеснули:

— Попытаемся... Почему нет? Тяжело, конечно... Плохая гора, очень...

— А ты? — И капитан посмотрел на молодого солдата.

— Я? Какой я альпинист... На Ай-Петри один раз ходил, и все, — солдат опустил голову.

— Так... — тяжело выговорил капитан. — Значит, отказываешься? Привык в ординарцах бегать...

— Товарищ лейтенант сказал, что дело добровольное, — не поднимая головы хмуро ответил солдат.

— Добровольно с мамой в магазин ходят, а здесь — армия, понятно? — повысил голос капитан.

Солдат молчал.

— Рядовой Спичкин, я спрашиваю, понятно?
— Есть добровольно, товарищ капитан!— глухо ответил Спичкин.
— Стыдно! Мне за тебя стыдно! — отрубил капитан.
Спичкин поднял голову, испуганно смотрел на капитана, Артема, молчаливого шофера.

Неутомимый газик мчался обратно. В нем теперь — четверо. Впереди шофер и лейтенант, сзади — два добровольца. Шота Илиани и рядовой Спичкин. Он уныло смотрел на бросающуюся под колеса дорогу, потом спросил свана:
— Шота, а если немцы заметят?
— Не заметят, ночью пойдем.
— А сколько взрывчатки тащить?
— Сколько скажут...
— Лейтенант сказал, что на эту гору уже пробовали подниматься...
— Два раза пробовали, не вышло,— покачал головой сван.
Артем был мрачен. Его подбрасывало на продавленном сидении.
— Ничего не выйдет,— морщился Артем.— Три человека! За старика обидно, хоть бы две связки было!
— Будут две связки,—неожиданно сказал молчаливый шофер.—Я пойду,— и он облегченно вздохнул, словно подвел черту своим размышлениям.
— Брось!— махнул рукой Артем.— Мне альпинисты нужны.
— Баранов меня зовут,— глядя вперед, сказал шофер.— Вадим Баранов.
— Какой Баранов? Погоди...— Артем с недоверием и в то же время с нарастающей надеждой смотрел на него.— Мастер спорта Баранов, да?
— Да, я это,— шофер продолжал невозмутимо смотреть вперед.
— Это ты в тридцать шестом поднялся на Шах-Тау?
— Да, я это...
— Что за черт! Что ж ты раньше-то молчал?
— Думал,— усмехнулся Баранов.— Мальчишка вон не знает толком и то испугался...
Их резко подбросило. Артем боком навалился на шофера и как бы случайно обнял его за плечо, и впервые счастливо улыбнулся. Он и мечтать не мог, что у него в группе будет альпинист-профессионал. Да еще какой!
А шофер по-прежнему молча, сосредоточенно смотрел вперед.

У самой реки, перед палаткой трое альпинистов подбирали снаряжение.
Артем проверял рюкзак, который набил Спичкин. Он безжалостно выбрасывал одну вещь за другой.
Спичкин переминался перед ним, оправдывался:
— В горах ночью холодно.., И есть хочется...
Артем в это время вынул две консервные банки, одну отложил в сторону.
— Сам начальник снабжения выдал...— упавшим голосом сказал Спичкин.
— Банка тушенки — это триста граммов взрывчатки. Жрать будет некогда, понятно?

— Понятно...— нехотя протянул Спичкин.— Будем питаться кузнечиками.

— Отставить шуточки!— повысил голос Артем и посмотрел на Шота Илиани.— Все рюкзаки проверю лично!

У походного госпиталя стоял газик. В моторе копались двое—Баранов и пожилой солдат с обвислыми светлыми усами.

— Зажигание все время барахлит,— говорил Баранов.—И фильтры почисти...

— Один черт, взорвать придется,— пробурчал пожилой солдат.

— Взорвать и дурак может,— спокойно сказал Баранов.— Можно и просто — с обрыва... А ты спрячь. Загони куда-нибудь за скалы — век не найдут. Только место заметь. Что мы, фрицев на всю жизнь что ли в долину пустим? — Баранов поднялся от мотора, продолжал: —А так машина хорошая, трудяга. Держи ключи,— он протянул пожилому солдату ключи от зажигания.

А сам тем временем направился к госпиталю.

Три длинных брезентовых барака стояли параллельно друг другу. И еще несколько палаток вокруг. Там — операционные, там — врачи и медсестры. Баранов вошел в барак. На койках и просто на тюфяках на полу лежали раненые. Какой-то солдат, прыгая на одной ноге, перебирался на койку к товарищу. А тот уже расставлял шахматы на доске.

Кое-кто тихо, вполголоса переговаривался, но большинство лежали неподвижно, уставив бледные, бескровные лица в потолок.

Баранов прошел меж коек, остановился у самой крайней. Лежавший на ней боец спал. Осунувшееся, изможденное лицо покрыто бисеринками пота, голова и грудь перебинтованы.

Баранов молча стоял над ним и смотрел. Подошла медсестра, высокая, красивая женщина лет тридцати.

— Первый раз нормально спит...— полушепотом сказала она.— Вы-то как себя чувствуете?

— Нормально,—усмехнулся Баранов.— Вожу начальство.

А раненый вдруг что-то почувствовал, повернул голову, открыл глаза.

— Вадим...— он слабо улыбнулся.

Баранов присел на койку, на самый краешек, скупо улыбнулся в ответ:

— Как дела?

— Худо... Видно, не поднимусь,— раненый снова попытался улыбнуться.

— Ну-ну, еще попрыгаешь... Завтра вас в тыл вывозить будут. Мы еще с тобой после войны в горы пойдем.

Раненый молчал, дышал с трудом, потом негромко проговорил:

— А говорят, нас отрезали...

— Врут...— Баранов посмотрел прямо ему в глаза.—Испорченный телефон. Чуть что, сразу — отрезали... Погоди, через неделю мы из них пыль выколачивать будем...

Раненый молчал. Около койки стояла медсестра, слушала.

— Плохо...— вдруг выдохнул раненый, глядя куда-то в сторону.— Если сюда придут, даже застрелиться не смогу.

И от этих слов медсестра вздрогнула, прикусила губу.

— Завтра вас в тыл повезут, понял?— повторил Баранов и поднялся.— Это я тебе обещаю... Выздоравливай. Из госпиталя напиши. Пока...

Баранов прикоснулся к руке бойца, безжизненно лежавшей поверх одеяла, повернулся и быстро пошел меж коек к выходу.

Медсестра догнала его у выхода.

— Погодите, Баранов.

Баранов остановился, молча смотрел на нее.

— Вы пойдете на вершину, да?— спросила она.— Я знаю... Главврач сказал, что укомплектована группа альпинистов... И что не хватает людей... В общем, я решила... Я тоже пойду...

— Не советую,— коротко ответил Баранов и снова пошел.

Медсестра догнала его, схватила за руку.

— Да погодите вы! Я же говорила вам, что знаю альпинизм... У меня приличный опыт.

Баранов молча и с какой-то неприязнью смотрел на нее.

— Вы три недели с контузией пролежали и идете... А я... Не смотрите, что я худая, я сильная...

Баранов усмехнулся, приложил руку к груди:

— Верочка, это решает командир группы... А я серьезно вам не советую,— он небрежно козырнул и быстро пошел прочь.

Уже густели, наливались холодом сумерки в долине. И со всех сторон нависали над ней черные вершины гор.

Пятеро альпинистов стояли в шеренгу, и рядом с каждым лежали на земле рюкзак, ледоруб, автомат. Комполка оглядел всех, кашлянул в кулак:

— Товарищи бойцы... Голубчики... Знаю, что трудно, можно сказать невозможно... А вы сделайте... Люди вам в ноги поклонятся...

Альпинисты стояли, опустив руки, молчали.

Федорцов вынул из кобуры пистолет, протянул Вере.

— С автоматом тяжело, а это в самый раз...

В это время на дороге к лагерю показалась лошадь, запряжённая в повозку. Лошадь бежала быстрой рысью.

Комполка пожал каждому руку, повернулся уходить.

Повозка подкатила, громыхая. У лошади ходуном ходили бока. Семен Иваныч спрыгнул на землю и сразу закричал сварливо:

— А скальные крючья забыли, растяпы! И теперь за вас думай!

Артем взглянул на Баранова. Тот недоуменно пожал плечами, сказал:

— Брали... Сам брал...

Семен Иваныч тем временем выбрал из повозки связку крючьев и покосился на Веру.

— И бабу с собой берете?— тем же недовольным тоном пробурчал он.— Плохая примета...

— Спасибо, позаботился,— сказал Артем.

— Сколько набрал?— спросил Семен Иваныч.

— Пять!— весело ответил Шота и поднял с земли рюкзак.— Как раз одного не хватает!

А Семен Иваныч вдруг снова заорал, теперь на Спичкина:

— Кто ж так ледоруб держит, а?! Назад клювом!— потом он опять повернулся к Артему.— Когда выходить решили?

— Через полчаса. Пусть совсем стемнеет.

— Это хорошо... Может, немец и не заметит...— Семен Иваныч пошел к повозке, достал оттуда пару огромных альпинистских ботинок.

И, увидев эти ботинки, Артем улыбнулся.

Ночь в горах наступает сразу. Нет вечерних смутных сумерек и до появления желтой луны — холодно и черно.

Три пары альпинистов медленно двигались по разорванному леднику. Впереди Баранов в связке с Семеном Иванычем, за ним Артем с Шота Илиани и замыкал группу Спичкин с Верой.

В темноте люди осторожно посвечивали фонариками — угольно-черные, извилистые трещины встречались то и дело. Их перепрыгивали.

— Где шляется эта луна!— шепотом ругался Семен Иваныч.

Он двигался медленно, тяжело. Силы осталось в этом человеке еще много, но ловкости нет. Прыгать даже через небольшие трещины ему трудно. Он снимал каждый раз рюкзак, автомат.

Баранов страховал его, посвечивая фонариком.

— Быстрее,— негромко торопил Артем.

— Вам хорошо, сoплякам!— пыхтел Семен Иваныч.

Вера все время поучала Спичкина:

— Крепче ногу держи... Ты ее не ставь, а в наст втыкай...

— Жарко,— отдувался Спичкин.— Два свитера надел, уф!

Где-то далеко сорвался камень, гулко застучал вниз, увлекая за собой другие камни. Камнепад. И потом снова тихо. И вдруг где-то ухнул, словно пушечный выстрел, ледник. Это образовалась новая трещина.

Хлопнул выстрел, и белый шарик ракеты, шипя и разбрызгивая искры, взлетел в черное небо. Ледник и контрфорс осветились мертвенным светом. Шестеро альпинистов застыли на белом, изрытом трещинами льду.

Ракета погасла, люди поднялись, пошли.

Баранов коротко посветил перед собой фонариком — широкая, бездонная трещина преградила им путь.

— Я ее не перепрыгну,— мрачно сказал Семен Иваныч.

— Попробуй,—шепнул Баранов.— Я страховать буду.

Семен Иваныч, продолжая шепотом ругаться, стал снимать рюкзак. Он собрался, несколько секунд стоял неподвижно и тяжело прыгнул.

Артем, Вера, Баранов и Шота смотрели. Семен Иваныч грузно поднялся на противоположной стороне. Баранов кинул ему рюкзак.

Семен Иваныч подобрал рюкзак, автомат, помахал рукой.

— Старик еще попрыгает,— сказал Артем.

Баранов промолчал.

Но несчастье все-таки случилось. Буквально на этом же месте сорвался в трещину Спичкин. Громкий крик пронесся по леднику, отозвалось эхо в горах.

И тут взлетела ракета. Альпинисты бросились на лед, замерли, смотрели на белый, шипящий шарик.

Спичкин висел на веревке. Вера с трудом удерживала его, вцепившись в ледоруб.

Баранов посмотрел на лежащего Артема, шепотом выдохнул, точно отрубил:

— Не дойдет он.

— Давай салагу ко мне в связку,— сказал Семен Иваныч.— Женщине с ним трудно...

Когда ракета погасла, стали вытаскивать Спичкина.

Его вытащили перепуганного насмерть.

— Почему рюкзак не снял, балбес?!— зло зашипел Семен Иваныч.

Спичкин молчал. От пережитого испуга у него сильно дрожали руки.

— В следующий раз крикнешь — застрелю,— твердо выговорил Артем.

— Он не виноват,— неожиданно сказала Вера.

— Адвокатов не нужно, Вера.— Артем недобро взглянул на нее.

— От неожиданности я...— оправдывался Спичкин.— Закурить можно, товарищ лейтенант?

— Отставить курение!

Из-за туч выплыла луна, осветив горы призрачным светом. Передвигаться стало легче. Где-то далеко одиноко и тоскливо курлыкали улары.

Шестеро солдат-альпинистов прошли ледник.

Начался подъем по контрфорсу — острому, обрывистому гребню, ведущему на плато...

Один шел, другой замирал, согнувшись, страховал товарища. Первый, пройдя на длину веревки, останавливался, и тогда шел второй. Так двигались связки. Это была тяжелая, молчаливая работа.

Луна ныряла в тучи, и становилось темно, и альпинисты двигались еще медленнее, ощупывая, проверяя каждый шаг. Громадная, сутулая фигура Семена Иваныча маячила впереди.

Немцы с механической точностью пускали ракеты. Они освещали горы, и какие-то две-три минуты идти становилось легче.

Спичкин обливался потом, начал прихрамывать.

— Чего пыхтишь?— оглянулся на него Семен Иваныч.

— Нога что-то... В подъеме... не могу.

— Ну-ка!— Семен Иваныч присел перед ним, осмотрел ботинок.— Кто ж так зашнуровывает, дура!

Он перешнуровал Спичкину ботинок, проверил второй, затем поднялся, посмотрел на его взмокшее лицо.

— Сколько свитеров надел?

— Два.

— Снимай.

Спичкин покорно снял рюкзак, автомат, стащил свитер. Семен Иваныч забрал его, отшвырнул в сторону.

— Ты откуда родом, такой растяпа?

— Чего? — не понял Спичкин.

— Я говорю, где до войны жил?

— В Ставрополе...

— А-а... степи у вас там...

— Сады... степи,— вздохнул Спичкин.— Осенью яблок навалом.

— Яблок и здесь хватает... Пошли!

Шестеро солдат медленно поднимались по контрфорсу. С каждым шагом они были все ближе и ближе к цели. По-прежнему, с интервалом в десять-пятнадцать минут взлетали немецкие ракеты.

Семен Иваныч начал вбивать в скальный выступ крюк. Он старался стучать как можно тише, но металлические удары гулко отдавались в скалах.

Звуки ударов донеслись до немецкого укрепления. Один караульный наблюдал за тропой к перевалу, лежа у пулемета, второй стрелял из ракетницы.

Первый прислушался к донесшимся металлическим позвякиваниям, спросил по-немецки:

— Что это?

— Непонятно...

— Кажется, кто-то вбивает крючья?

Второй выстрелил из ракетницы и взял автомат. Пока белый шарик шипел и брызгал искрами, он успел дать три коротких очереди. Эхо ударялось о нагромождения скал, множилось. Потом наступила тишина. Караульные напряженно прислушивались. Тихо. Металлические удары не возобновлялись.

— Тебе показалось,— сказал второй.

Семен Иваныч вопросительно смотрел на Артема: «Что теперь делать?»

— Подождите,— вдруг сообразил Шота.

Он подобрал камень, кинул его вниз. Камень застучал по выступам, сорвалось еще несколько камней.

Шота с улыбкой посмотрел на Артема, кинул еще камень.

— Прекрасно,—сказала Вера.— Устроим маленький камнепадик!

Она стала помогать Шота. Они набирали пригоршню камней, кидали их вниз. Под грохот камнепада Семен Иваныч вбивал крючья.

— И давно вы занимаетесь альпинизмом?— спросил Артем.

— Давно,— Вера обернулась, посмотрела на него.— Что это вы заинтересовались? Плохо иду, да?

— Нет... Наоборот... Хорошо ходите.

— А сначала брать не хотели. Я ведь видела, какое у вас кислое лицо было.

Баранов, привалившись к стене, крепко держал в руках веревку, идущую через крюк с карабином к Семену Иванычу.

Тот уже поднялся по участку гладкой стены метров на пять-шесть. Распластавшись на скале, огромный, похожий на медведя человек беспомощно шарил, щупал рукой, наконец, нашел зацепку, выжался на ноге. Еще на метр выше.

Спичкин смотрел на Семена Иваныча, нервно облизнул пересохшие губы. Шота перехватил его взгляд, добро улыбнулся:

— В ординарцах лучше ходить было, да?

— Я по таким скалам никогда не лазил,— признался Спичкин.

— Ничего... Подстрахуем,— снова улыбнулся Шота.

Вытянувшись во весь рост, Семен Иваныч готовился забивать в трещину крюк.

Вера и Шота кинули вниз пригоршню камней.

Семен Иваныч вбил очередной крюк. Сверху был слышен его приглушенный голос:

— Здесь хороший выступ... Можно перекурить... Пусть мальчишка первым лезет.

Спичкин посмотрел вверх, судорожно проглотил ком в горле. Под внимательными взглядами Артема и Баранова ему не хотелось показывать, что он трусит.

— Автомат — за спину,— посоветовала Вера.

— Сорвусь — считайте альпинистом,— невесело пошутил Спичкин.

Потом начал подниматься. Прошел метров пять и остановился. Рука не могла дотянуться до трещины, чтобы зацепиться. Он беспомощно посмотрел вверх, вниз, снова стал шарить по скале рукой.

— Не дойдет он,— повторил свои слова Баранов.

— Не каркай!— оборвал его Артем.

Спичкин смотрел вниз. Лицо его было жалким и растерянным.

— Не могу...— выдавил он.

— Левее... левее бери,—вдруг горячо заговорил Шота. —У тебя под коленом выступ.

Он коротко посветил фонариком.

— Будет лучше, если он вернется назад,—сказал Баранов.

— Вам бы так пришлось,— сказала Вера.

Баранов покосился на нее, усмехнулся:

— Мне приходилось и хуже...

— Тем более...— запальчиво ответила Вера.

Нога Спичкина осторожно продвинулась влево, нашла спасительную трещину.

— Почему не дойдет?— с улыбкой посмотрел на Баранова Шота.— Все в первый раз так...

Снова взлетела ракета.

Шестеро альпинистов сидели на выступе, курили, прикрывая огни ладонями.

Семен Иваныч и Баранов примостились рядышком. Семен Иваныч некоторсе время о чем-то думал, потом хитро взглянул на Баранова:

— Вадим, вы когда на газике ко мне приехали, я ведь тебя сразу узнал.

— Я тоже,— односложно ответил Баранов.

— Чего ж не поздоровался? Струхнул, да?

— А как же,— скупо усмехнулся Баранов.— Да и ты, кажется, не с радостью побежал.

— Я!— вздохнул Семен Иваныч.— Я старик, мне на печке валяться.

— Не прибедняйся. Как козел по горам бегаешь.

— Лет двадцать назад — это да, бегал... Помнишь, как мы с тобой в тридцать шестом поднимались? А потом твою морду в газетах печатали... Завидовал я тебе.

— Чему тут завидовать?— Баранов опустил голову.

— Не скажи, герой, покоритель недоступных вершин и все такое... А как жена-то разбилась?— осторожно спросил Семен Иваныч.

Баранов промолчал.

Артем дремал, привалившись к стене. Потом приоткрыл глаза, увидел, что рядом сидит Вера.

Артем долго, молча смотрел на ее профиль и не шевелился, словно боялся, что она сейчас встанет и перейдет на другое место.

— Вам не холодно?— наконец спросил он.

Женщина повернула к нему лицо:

— Немножко озябла... Когда сидишь, всегда холодно.

Артем молча начал стаскивать куртку.

— Не надо...— запротестовала Вера.

Артем так же молча накинул куртку ей на плечи. Вера поежилась, посмотрела вниз, в угольно-черную пустоту. Потом тихо сказала:

— Спасибо...

Опять раздался гулкий хлопок, и с шипением взлетела ракета. Белый свет выхватил из темноты черные, рваные выступы скал.

Спичкин пристукивал от холода зубами.

— А вдруг фрицы в долину прорвались?— спросил он.

Баранов обернулся, зло проговорил:

— Лучше думай, как подниматься будешь.

— Я про мать думаю,— Спичкин тяжело вздохнул.— В оккупации осталась.

— Не успела уехать, а?— участливо спросил Шота.

— Да нет... С дедом осталась. Он у меня параличный, не ходит... А у тебя?

— Я сван,— Шота махнул рукой в сторону перевала.— Там Сванетия... Шесть братьев у меня...

— Хорошо,— согласился Спичкин.

— Двое маленькие еще,— улыбался Шота,— Илико, Шалико, Валико, Дадико,— он по очереди загибал пальцы, и голос его становился теплым и грустным,— Джумбер, Мишико и я, а?

Он с гордостью взглянул на Спичкина.

— Хорошо,— снова согласился Спичкин.

— И сестра есть. Русико зовут.

— Красивая?— спросил Спичкин.

— Конечно!— горячо ответил Шота.— Красавица!

— Рассвет скоро, командир!— Баранов повернулся к Артему.— Хватит за дамами ухаживать!

Артем вскинул голову, посмотрел на Баранова.

— Подъем!

Люди молча поднимались. Каждый с тревогой оглядывался вниз, в черную глушь долины и напряженно прислушивался. Нет, пока в долине не слышно грохота боя. Значит, все в порядке, значит, держатся.

Медленно наступал рассвет. Люди спешили. Семен Иваныч страховал Артема. Тот карабкался по обрывистому выступу. Мешал автомат за спиной. Он все время съезжал на бок, раскачивался.

Семен Иваныч смотрел, как лезет Артем, и говорил, словно раздумывал вслух, хотя обращался к стоявшему рядом Баранову. Близость смерти, опасность делали людей откровенными.

— А вот я бобыль, Баранов... Никого родных нет, экое паскудство! Все уехать отсюда собирался... Жениться, в степях пожить...

— У нас в Ставрополье — вот это степи!— влез в разговор Спичкин.

— Так и не уехал...— Семен Иваныч не обратил на Спичкина внимания.

Вера следила, как карабкался Артем, и в расширившихся глазах — тревога.

— Зачем он влево полез?— невольно вырвалось у нее.— Там не за что уцепиться!

Баранов покосился на нее, усмехнулся:

— Вы что-то слишком уж волнуетесь.

Вера быстро взглянула на него, не ответила.

— Теперь я,— сказал Шота и полез вслед за Артемом.

— Осторожно,— предупредил его Баранов.— Там много живых камней.

Шота взбирался быстро и ловко. Ноги, казалось, без труда находили нужные выступы. Все с завистью смотрели, как работает гибкий, сильный сван.

— Вам не завидно?— Вера насмешливо посмотрела на Баранова.

— Нет!— весело отозвался он.

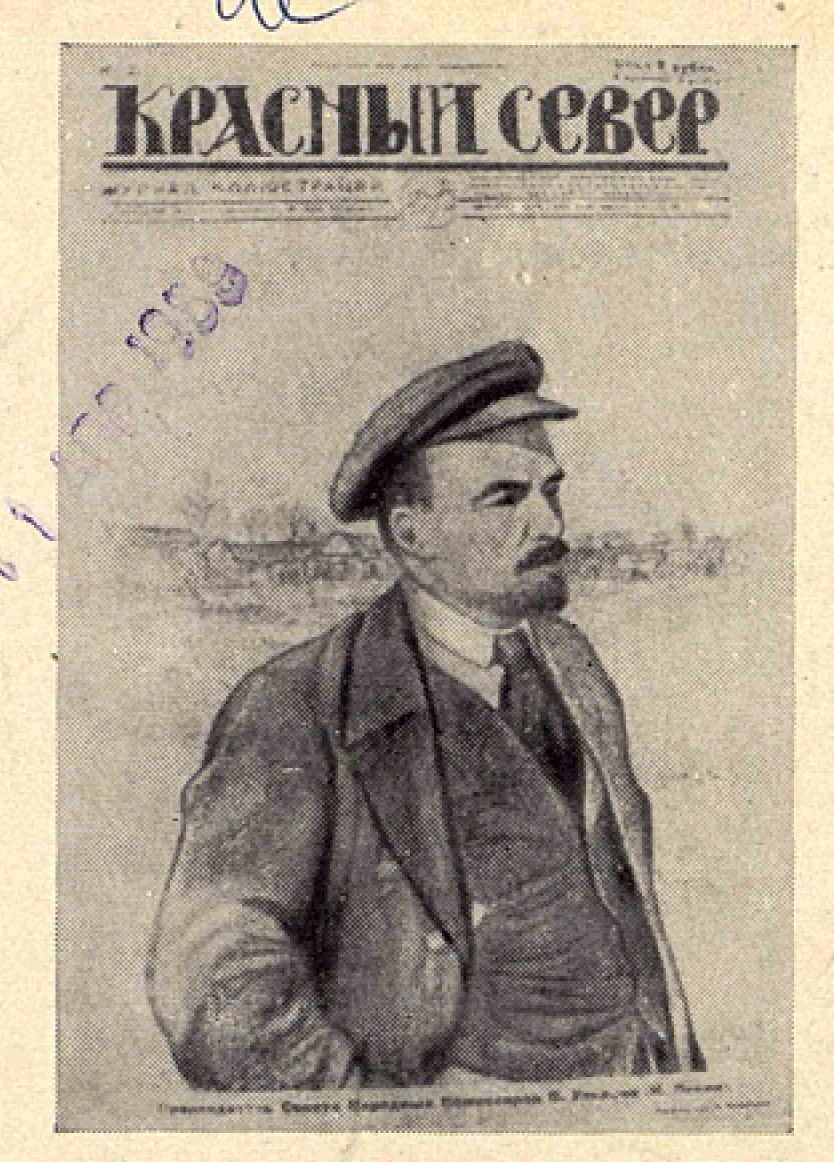
Говорили все теперь громко. Немцы были далеко внизу. Там еще холодно и темно, а тут постепенно светлел воздух и голые скалы становились красными от восходящего солнца.

(Окончание следует)

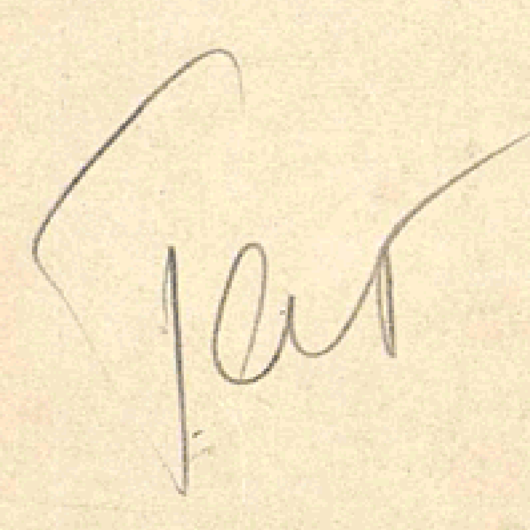
Артист А. Миронов в роли «Графа» в фильме «Бриллиантовая рука» (статью о картине см. на стр. 28—34).



Индекс
70402


КРАСНЫЙ СЕВЕР

ЖУРНАЛ ИЛЛЮСТРАЦИЙ



Мы публикуем портрет В. И. Ленина, который впервые в истории появился на обложке кинематографического журнала. Этот портрет работы известного советского художника И. И. Бродского был напечатан весной 1919 года во второй книжке журнала «Красный Север», издававшегося Петроградским областным кинокомитетом Наркомпроса.

КРАСНЫЙ СЕВЕР

ЖУРНАЛ ИЛЛЮСТРАЦИЙ,

Портрет, выполненный И. И. Бродским, представляет для нас тем больший интерес, что в его основе лежат документальные кинокадры, снятые в Кремле в октябре 1918 года.